BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Petrucci: *Cinema e letteratura* - Verdone: *I film astratti di Luigi Veronesi* - Busco: *Miti contemporanei: Fellini e Bergman.*

Note, recensioni e rubriche di: *AUTERA, CASTELLO, CHITI, COMUZIO, LAURA, MORANDINI, RANIERI, RONDOLINO.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXVI - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1965

Sommario

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 2

febbraio 1965

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Il cinema nelle università

Nominati i primi liberi docenti

Una commissione, di nomina ministeriale, composta dai proff. Luigi Volpicelli, presidente, Giuseppe Flores D'Arcais, Cesare Brandi, Luigi Rognoni, Enrico Fulchignoni, ha abilitato alla Libera Docenza in Storia e Critica del Film presso l'Università di Roma Mario Verdone, capo ufficio studi del Centro Sperimentale di Cinematografia, e Pio Baldelli, incaricato presso l'Università di Cagliari.

Verdone e Baldelli, ai quali vanno i più affettuosi auguri della nostra rivista, sono pertanto i primi Liberi Docenti italiani in materia cinematografica.

* * *

Un altro critico e studioso di cinema e nostro collaboratore, Giovanni Calendoli, incaricato di storia dell'allestimento scenico presso il C.S.C. e di storia del teatro presso l'Università di Padova, è stato abilitato presso l'Università di Roma alla Libera Docenza in Storia del Teatro e dello Spettacolo. La commissione giudicatrice era composta dai proff. Luigi Volpicelli, presidente, Mario Apollonio, Giuseppe Flores D'Arcais, Paolo Toschi, Vito Pandolfi.

* * *

Dopo quelli di Pisa e di Cagliari, un terzo ateneo ha istituito la cattedra di storia e critica del film: l'Istituto Universitario di Magistero di Genova. Per l'anno accademico 1964-65 l'incarico è stato conferito al prof. Giuseppe Sala, ex-direttore della nostra rivista e del C.S.C.

Sono passati appena pochi anni da quando, vincendo non poche resistenze di ambienti culturali retrogradi, l'Università di Pisa, col concorso finanziario del Centro Sperimentale di Cinematografia, istituiva la prima cattedra italiana di storia e critica del film. La chiamata per incarico a Luigi Chiarini per coprire quell'insegnamento fu considerata un giusto riconoscimento ai meriti di chi, in tempi ormai lontani, aveva contribuito a portare gli studi nostrani sul cinema a livello scientifico. Lo scorso anno seguiva l'esempio di Pisa l'ateneo cagliaritano, affidando questa volta l'incarico ad un esponente della nuova generazione di studiosi, Pio Baldelli: anche questo, un riconoscimento meritato. Ma, scrivevamo in quell'occasione, il discorso sarebbe rimasto abbastanza sterile se non si fosse regolarizzata la situazione, passando dagli incarichi puri e semplici, rinnovabili di anno in anno, alla creazione di ruoli veri e proprii, fondamento di una continuità necessaria all'approfondimento degli studi ed alla creazione di istituti e seminari di ricerca. Esiste, è vero, da qualche tempo, l'abilitazione alla Libera Docenza in Storia del Teatro e dello Spettacolo, *ed in questa ultima dizione si possono e si fanno rientrare anche gli studi sul cinema; ma lo studioso che non sia, come Calendoli, anche esperto di teatro, lo specialista, insomma, del solo film, non avrebbe mai proba-*

bilità di ottenere detta abilitazione. L'iniziativa, dunque, della Università di Roma è particolarmente degna di encomio, costituendo il primo passo verso la definitiva messa a ruolo delle nuove cattedre che un po' dovunque vanno sorgendo (ultimo, il caso di Genova). Con Mario Verdone entra nel mondo universitario uno studioso dai molteplici interessi (musica, teatro, letteratura) a cui il cinema fa da asse unitario; studioso che ha fatto più d'una proficua incursione nella pratica firmando parecchi cortometraggi di buon ricordo. Con Baldelli si è voluto accogliere, invece, un ricercatore maggiormente specializzato in alcune direzioni di lavoro: i rapporti fra letteratura e cinema e soprattutto le connessioni fra lettura critica ed indagine sociologica. Va da sè che la piena regolarizzazione delle cattedre si avrà solo quando, dagli esami di abilitazione alle Libere Docenze si passerà a bandire i veri e propri concorsi per creare professori ordinari: ora che il processo è avviato, c'è da aver fiducia che anche questa ulteriore fase non si farà attendere molto.

Notizie varie

Il « Delluc » ad Agnès Varda — L'ambito « Prix Louis Delluc » è stato assegnato quest'anno a Parigi ad Agnès Varda per il suo ultimo film, *Le bonheur*. L'anno scorso il premio era andato al marito della Varda, Jacques Demy, per *Les parapluies de Cherbourg*.

Modugno torna alla prosa — Dopo essere apparso, anni fa, in una commedia di Aniante (« La rosa di Zolfo ») ed essersi « rodato » con le commedie musicali « Rinaldo in campo » e « Tommaso d'Amalfi », Domenico Modugno è tornato al teatro di prosa con grande impegno. Ha formato compagnia con Edmonda Aldini, Edda Albertini, Adriana Asti per rappresentare il dramma di Ugo Betti « Delitto all'isola delle capre », ribattezzato « L'isola delle capre ». Dopo la « tourné » nazionale, che inizia da Roma, lo spettacolo andrà a Broadway.

L'on. Gagliardi relatore per la legge — L'on. Vincenzo Gagliardi è stato nominato relatore di maggioranza per la nuova legge sul cinema, in discussione alla Camera. Il deputato veneziano è, fra l'altro, presidente della Federazione Italiana dei Cineforum.

Il cinema in TV — In dicembre e gennaio è andato in onda sul secondo programma televisivo un ciclo di film interpretati dallo scomparso Errol Flynn, a cura di Enrico Rossetti. Gian Luigi Rondi presenterà in marzo, invece, un breve ciclo dedicato a Pabst. Con il titolo *Una storia di base-ball* è stato trasmesso il telefilm di John Ford *Flashing Spikes*, ampiamente presentato su « Bianco e Nero » (n. 3 del marzo 1963) al tempo della sua uscita in America. *Il mondo di Hollywood* è il titolo italiano di una sèrie di documentari prodotti da Jack Haley jr. e trasmessi sul programma nazionale a cura di Francesco Bolzoni, con nuovi commenti scritti appositamente da Giulio Cesare Castello ed altri.

Lutti del cinema — Il 14 dicembre, a Los Angeles, è morto *William Bendix*, 58, attore del cinema (*The Babe Ruth Story*, L'ultima sfida, 1948; *Detective Story*, Pietà per i giusti, 1952) e della TV (protagonista del popolarissimo « serial » *Life with Riley*); il 2 gennaio, a Hollywood, *Gertrude Michael*, 53, « diva » degli inizi del sonoro, protagonista (1934-38) di una serie di film basati sul personaggio di Sophie Lang; il 7, a New York, *Herman Starr*, 66, pioniere del cinema statunitense (fondò la First National e da ultimo era uno dei vice presidenti della Warner Bros.); il 15, a Houston (Texas), *Jeanette MacDonald*, 57, protagonista di *The Merry Widow* (La vedova allegra) e di altri film-commedie di Lubitsch con Chevalier; ai primi del mese, a Roma, *Marcello Girosi*, produttore del cinema italiano; il 9, a Albacete, in un incidente stradale, *Ernesto Fernandez Ardavin*, 65, regista del cinema spagnolo; il 10, a Parigi, *Charles Delac*, 81, pioniere del cinema francese; il 29, a Napoli, *Salvatore Cafiero*, 83, illustre esponente del teatro di varietà napoletano, di quando in quando attore di cinema.

L'inaugurazione dell'anno accademico del C.S.C.

Il 4 febbraio, con qualche ritardo rispetto alle date tradizionali, si è solennemente inaugurato l'anno accademico del Centro Sperimentale di Cinematografia. L'Aula Magna dell'Istituto era gremita di allievi ed ex-allievi, docenti, personalità del mondo della cultura e dello spetacolo, fra cui il regista Alessandro Blasetti, il presidente dell'ANICA, Monaco, il presidente ed il segretario dell'AGIS, Gemini e Bruno, il consigliere delegato di Unitalia film, Bozzini, il direttore generale dell'Ente Gestione Cinema, Lonero, il consulente ecclasiastico dell'Ente dello Spettacolo, Angelicchio, l'ispettore generale per la cinematografia ed ex-vice presidente del Centro, Scicluna Sorge e molti altri. Al tavolo di presidenza sedevano il ministro dello spettacolo on. Achille Corona, il direttore generale dello spettacolo dott. Franz De Biase, il commissario alla presidenza del Centro, avv. Nicola De Pirro, il sub-commissario dott. Floris Luigi Ammannati, il direttore dott. Leonardo Fioravanti.

Il discorso del Ministro

Dopo aver espresso il più ampio riconoscimento all'attività del Centro ed aver porto il suo cordiale augurio agli allievi, il ministro on. Corona ha osservato che la data dell'inaugurazione, ritardata per motivi dovuti a particolari avvenimenti della vita nazionale, veniva ora a coincidere con un dibattito sul DDL sulla cinematografia che rendeva più significativo ed interessante il discorso e nello stesso tempo con una polemica sugli strumenti che debbono assicurare le sorti e lo sviluppo della cinematografia italiana.

« Il motivo ispiratore della Legge », ha detto l'on. Corona, « è fondato sulla necessità della collaborazione e dell'armonia di tutte le categorie con gli organi dello Stato, motivo che del resto è il medesimo ispiratore dell'indirizzo del Governo. Anche con questa Legge s'intende richiamare tutte le forze vive del cinema ad una maggiore responsabilità. Il coordinamento deve avverarsi non solo tra cinema e TV ma anche — come è stato accennato — tra tutte le categorie che operano nello spettacolo, e ciò per affermare una esigenza più vasta: quella che non è limitata ad evitare la concorrenza, quella che vuol giungere alla composizione dei problemi e degli strumenti di questo specifico settore. Oggi, a parte ogni astrazione, è necessario vedere la realtà, considerarla nel suo svolgersi ».

Il Ministro ha osservato che « determinati interessi non devono superare gli interessi nazionali, anche perché questo non giova alle stesse categorie che, una volta isolate, non avrebbero alcuna possibilità di soddisfare le loro aspirazioni ».

« Credo quindi », ha aggiunto l'on. Corona, « che questa Legge voglia essere un atto di fiducia verso l'industria e la vita culturale del cinema italiano. Essa costituisce un impegno notevole da parte dello Stato, un impegno che si esplica in varie direzioni ». A questo proposito, egli ha rivolto un cordiale invito agli studenti del Centro « perché si interessino anche degli strumenti legislativi e dell'organizzazione del settore. La conoscenza di tali cose », ha detto, « contribuirà alla formazione del carattere e servirà anche a dare più matura coscienza dei pro-

L'on. Corona tiene il suo discorso.

pri diritti e ad evitare di incorrere in molte delusioni ».

« Le provvidenze di natura economica previste dal DDL », ha continuato il Ministro, « non si risolvono nel credito che viene ad essere aumentato, quasi decuplicato, ma anche in altre efficaci misure, quali ad esempio la dotazione di un fondo speciale per le cooperative di autori e di attori ecc.

Questa Legge intende inoltre sollecitare la partecipazione di tutta la cultura italiana del cinema. Lo Stato è convinto di giovare al cittadino ponendolo in grado di mettersi a contatto con l'espressione artistica, rappresentata dalla migliore cinematografia, e quindi a contatto di un'opera che ha in sé la più alta moralità per la sua stessa natura di opera d'arte.

Al Centro Sperimentale saranno erogati migliori mezzi, perché è nello spirito della Legge sviluppare questo insostituibile strumento di cultura e di formazione cinematografica ».

Riferendosi alle polemiche in corso, il Ministro Corona ha decisamente negato che « con il nuovo DDL si voglia attentare alla libertà d'espressione. Insinuazioni di tale genere appaiono non solo ingiustificate ma anche offensive, in quanto il nuovo strumento legislativo ha per obiettivo la partecipazione di tutti coloro che sono interessati al settore ed intende fare appello alle forze vive del cinema italiano a produrre sempre più e meglio per assicurare all'Italia non solo alcuni film di elevato valore culturale ed artistico, ma anche una produzione media che sia artisticamente dignitosa ».

« In sostanza », ha concluso il Ministro, « le forze del cinema sono sollecitate a collaborare con il Governo e con il Parlamento per dare al Paese non una legge eterna, ma uno strumento adeguato ai tempi che risponda alle esigenze sentite dalla cultura e dall'industria e soprattutto dal pubblico, nell'interesse del Paese ».

Dopo il discorso dell'on. Corona hanno tenuto le loro relazioni il commissario straordinario alla presidenza del Centro, avv. de Pirro, ed il direttore, dott. Fioravanti. Ne pubblichiamo integralmente i testi. Infine, il regista Antonio Petrucci, docente di regia presso il C.S.C., ha tenuto la prolusione sul tema « Cinema e letteratura ». Il testo apre la sezione saggi di questo stesso numero.

Il discorso di De Pirro

Signor Ministro, Signore e Signori, non è soltanto per una formale esteriorità che l'inizio dell'anno accademico viene celebrato in forma ufficiale con la partecipazione del Ministro del Turismo e dello Spettacolo On. Prof. Achille Corona e del Direttore Gen.le dello Spettacolo Dott. Franz De Biase e alla presenza di personalità del mondo della cultura, dell'arte e dell'industria cinematografica: è invece un atto di sostanziale impegno che l'Istituto intende prendere con gli ambienti ai quali è più strettamente legato, nel duplice intento di riaffermare pubblicamente ed in forma solenne la serietà di metodo che ci imponiamo nella condotta della scuola e la volontà di lavorare per il raggiungimento di fini, che non siano soltanto strettamente accademici, ma legati alla vita professionale del mondo del cinema. È un impegno che prendiamo con assoluta consapevolezza ed in spirito di stretta collaborazione con il corpo insegnante, con i dirigenti, con gli allievi ai quali certamente non mancano né l'ardore, né la capacità per avviarsi ad una professione suggestiva sì, ma che domanda a chi la intraprende spirito di sacrificio forse più di ogni altra.

Ringrazio quindi l'Onorevole Signor Ministro Corona che in più di una occasione ha dimostrato il suo concreto interessamento per il nostro Istituto per aver voluto onorare con la sua presenza questa nostra cerimonia, il Signor Direttore Generale De Biase, autorità e personalità presenti e a tutti, anche a nome della Direzione, degli insegnanti, degli allievi, rivolgo il più grato e deferente saluto.

Proprio per sottolineare la cosciente responsabilità dell'Istituto nell'assolvimento dei suoi compiti istituzionali posso dichiarare che, nonostante i larghi consensi che ci vengono manifestati in molte occasioni da personalità del nostro Paese e straniere, noi siamo sereni osservatori della nostra quotidiana realtà di lavoro nell'intento di rilevare eventuali deficienze o squilibri nell'organizzazione dei corsi, pronti a rivedere sistemi e metodi, anche se ciò costa fatica e a volte può sembrare una smentita a decisioni che pure erano state deliberate dopo lungo e meditato esame.

Operiamo in un settore didattico senz'altra tradizione alle nostre spalle se non quella della trentennale vita dell'Istituto e premuti dalla necessità di raggiungere finalità concre-

te. Tuttociò pone importanti problemi che occorre naturalmente risolvere e non rimandare.

Molti di questi problemi, alcuni dei quali riguardano l'inserimento di alcune nuove discipline o l'approfondimento di altre che vengono già impartite, potranno essere risolti sul piano organizzativo portando i corsi — o almeno alcuni di essi — da due a tre anni e sul piano finanziario, adeguando il bilancio del Centro agli stanziamenti originari previsti nella legge istitutiva e alle effettive necessità dell'Istituto. È con animo grato che io qui desidero sottolineare quanto in questo senso ha proposto al Parlamento l'Onorevole Ministro nel disegno di legge ora all'esame degli organi legislativi.

L'esperienza del passato ci induce anche sull'esempio di ciò che si fa in altri Paesi, a proporre la protrazione dei corsi ad un triennio, non solo per le necessità già prospettate, ma anche per il fatto che da alcuni anni abbiamo inserito nei normali corsi biennali l'insegnamento della televisione.

Sull'esempio del nostro Istituto, altre scuole, quali quella di Mosca, quella di Lodz, quella di Budapest, hanno già ottenuto di poter estendere i propri compiti di Istituto al settore della TV. Noi che per primi abbiamo intuito la possibilità di convivenza tra cinema e televisione, la complementarietà delle rispettive tecniche, anticipando così quello che la vita quotidiana ci dimostra sul piano strettamente professionale, ci auguriamo di poter definire in virtù di una legge questo Istituto « Centro Sperimentale di Cinematografia e Televisione », sì da poter non solo continuare sulla strada già intrapresa, ma anche portare ad una maggiore specializzazione questo insegnamento.

Per tale raggiungimento esistono già le premesse: di ordine finanziario negli stanziamenti per il Centro che speriamo saranno sollecitamente approvati; di ordine tecnico, *in quanto disponiamo del più attrezzato e moderno impianto televisivo creato con finalità didattiche*; l'ordine organizzativo se, come abbiamo previsto, potremo portare a tre anni *almeno alcuni* dei nostri corsi.

Ritengo che molti altri problemi con una giusta previsione e progettazione, potrebbero essere risolti, sempre sulla base dello stanziamento di bilancio, già previsto e pari alla nostra richiesta: ne cito alcuni. Ampliamento della sede per completare le attrezzature cinematografiche necessarie al ciclo completo della realizzazione del film ed in particolare creazione della sala di sincronizzazione e missaggio; nuova e più adeguata regolamentazione del rapporto di lavoro degli insegnanti, sulla base della legislazione generale del paese, specie nel settore previdenziale, revisione dei ruoli organici del personale del Centro in tutti i suoi settori per adeguarli ai molteplici e vasti compiti dell'Istituto con una revisione anche delle carriere che appaiono attualmente compresse e scoraggianti, tanto che si verifica già qualche esodo di personale che cerca altrove migliori condizioni di vita e di salario; potenziamento dell'attività culturale del Centro che già oggi riceve sistematico impulso, sì da accelerare alcune iniziative quale il completamento del « Filmlexicon » e la organizzazione, a fianco della nuova Biblioteca e della potenziata Cineteca, di centri di documentazione e consultazione, nonché un attrezzato reparto per la visione di film alla moviola. Sarebbe infine auspicabile che la Cineteca Nazionale, divenuta ormai, per le cure finora ricevute dall'Istituto, una delle più dotate per numero e qualità dei film in essa conservati, potesse disporre di una sala di proiezione al centro delle maggiori città italiane; per cominciare, speriamo che questo avvenga almeno a Roma, in collaborazione con organismi locali e con Istituti che si interessano di cultura cinematografica.

Questa scarna, ma precisa elencazione di propositi e di scopi, può forse apparire troppo ambiziosa, ma sono sicuro che, se il C.S.C. sarà sorretto dall'appoggio dei pubblici poteri e dallo stimolante incoraggiamento dell'opinione pubblica e dei settori più particolarmente interessati alla sua vita, le nostre aspirazioni potranno diventare una concreta realtà.

Prima di chiudere, mi sia consentito di rivolgere il mio cordiale saluto a tutto il personale dell'Istituto, di cui apprezzo quotidianamente la capacità e il rendimento, agli insegnanti tutti, la cui attività onora veramente questa scuola, agli allievi che con animo cosciente dei sacrifici cui vanno incontro, con umiltà e serietà, hanno preferito la disciplina della scuola ad altre strade che potrebbero — anche se a torto — apparire più lusinghiere e facili, per prepararsi alla vita professionale di domani.

La relazione di Fioravanti

Signor Ministro, Signore e Signori, io credo che in certe occasioni, quale è quella che oggi stiamo celebrando sia non solo opportuno, ma anche doveroso tracciare il consuntivo di quanto si è fatto nel corso di un determinato periodo e allo scopo di vedere chiaro in mezzo ai mille episodi quotidiani nei quali si articola la vita dell'istituto, e per meglio orientare la attività avvenire che, pur dovendo restare ancorata a certe finalità e compiti prestabiliti, va continuamente corroborata da spirito innovatore, da sollecitazioni critiche, dalla coscienza di quanto è stato fatto o raggiunto.

È con questo animo che io mi accingo ad esporre per grandi linee l'attività del Centro Sperimentale di Cinematografia nel corso dell'anno accademico 1963-64.

Come è a tutti noto, le attribuzioni del C.S.C. si articolano su due grandi settori, il primo dei quali riguarda la formazione professionale di quanti nella realizzazione del film intervengono con contributi di rilievo sul piano artistico e tecnico, mentre l'altro concerne l'azione culturale che l'Istituto svolge nel duplice intento di stimolare studi, ricerche, interessi in campo cinematografico, e di elevare proprio attraverso questa azione di stimolo e di formazione, il livello culturale del pubblico spettatore.

È evidente che questi due settori della vita del Centro non si muovono in maniera autonoma — l'uno ignorando l'altro — ma si completano a vicenda, sicché l'uno è espressione dell'altro in una sintesi armonica di mezzi impiegati, di compiti e finalità che, essendo demandati all'Ente dallo Stato, ne giustificano la vita e danno titolo all'azione che l'Ente stesso svolge.

In un consuntivo non può, però, essere tralasciata la parte economica e finanziaria perché se è vero che il C.S.C. non è un Ente a mera natura economica, è pure vero che la sua configurazione giuridica non può prescindere da una solida consistenza patrimoniale immobiliare e mobiliare, che si identifica poi nei mezzi attraverso i quali si espleta l'attività del Centro sia nel settore della formazione professionale che in quello culturale. È per questo motivo di salvaguardia del patrimonio, ed anche perché l'ente disponga di mezzi sempre efficienti ed aggiornati che gli investimenti patrimoniali da anni ricevono le maggiori attenzioni degli organi deliberanti. Oltre alla normale e spesso straordinaria manutenzione degli immobili e degli impianti — onerosa per la vastità delle superfici coperte e per la complessità degli apparati tecnici — lo scorso anno si è provveduto al completamento di nuove aule scolastiche e alla nuova biblioteca per una spesa complessiva di lire 34 milioni e all'acquisto di mezzi tecnici, quali una macchina da ripresa Arriflex 35 mm. completa di obiettivi, un apparato portatile di registrazione ottico-magnetica Westrex, due moviole Prevost, una camera Riflex, un generatore di impulsi di sincronismi transistorizzato, ed infine un apparato Ampex-video-tape per la registrazione delle esercitazioni televisive. Ai soli mezzi tecnici sono stati destinati nel corso dell'anno oltre 30 milioni di lire.

Con una punta d'orgoglio possiamo forse affermare che il Centro Sperimentale è oggi la scuola all'avanguardia nel mondo per completezza di impianti e per la varietà dei mezzi tecnici di cui dispone per una solida e valida preparazione dei suoi allievi.

Nel settore della formazione professionale nell'anno accademico 1963-64 sono stati tenuti corsi regolari in tutte le sette sezioni dell'Istituto.

Hanno frequentato i corsi n. 43 allievi italiani e n. 18 allievi stranieri appartenenti ai seguenti paesi: Stati Uniti, Gran Bretagna, Giappone, Israele, Cina, Belgio, Olanda, Grecia, Canadà, e Cipro.

Hanno ottenuto il diploma n. 20 allievi italiani e n. 8 allievi stranieri. Sono stati ammessi alla frequenza del secondo anno 24 allievi italiani e n. 7 allievi stranieri.

Nel campo della attività pratica, che si affianca alle lezioni teoriche, oltre alle esercitazioni cinematografiche e televisive di sezione condotte in prevalenza sotto la guida degli insegnanti, sono state effettuate numerose esercitazioni televisive e cinematografiche collettive, con la partecipazione di tutte le sezioni e nelle quali si è cercato di riprodurre le stesse condizioni organizzative della vita professionale. E più precisamente n. 10 esercitazioni cinematografiche per il 2° anno e n. 2 esercitazioni per il 1° anno con un periodo di 57 giorni di riprese effettive in teatri di posa o in esterno e n. 3 esercitazioni televisive per il secondo anno ed una esercitazione per il primo anno con l'impiego de-

gli apparati televisivi per oltre un mese.

Sono stati tenuti incontri con numerose personalità del cinema, fra le quali è da ricordare quelli con l'attrice svedese Ingrid Thulin, con Rossellini e con Pasolini, i cui colloqui registrati sono stati pubblicati sulla rivista « Bianco e Nero ».

Il Centro Sperimentale, come istituto di formazione professionale continua sempre più a richiamare l'attenzione specie di Autorità straniere e le visite e le richieste di incontri diventano sempre più numerose e pressanti. Moltissimi i visitatori di ogni paese, fra cui mi piace ricordare il Ministro sovietico Aleksej Romanov, lo scrittore John Dos Passos, il Ministro per la Cultura Polacca Signor Tadeus Galinski, la delegazione ungherese presente a Roma per la settimana del Cinema, Richard Goggin direttore del dipartimento del Cinema dell'Università di New York.

I film realizzati dagli allievi negli ultimi cinque anni sono stati presentati a fianco di quelli prodotti dalla consorella scuola spagnola in una serie di proiezioni organizzate a Madrid a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di quella città.

Siamo stati attivamente presenti alla Rassegna Nazionale del Film Didattico a Capri e, come per il passato, abbiamo partecipato — presiedendolo — al Congresso annuale delle scuole tenutosi a Budapest.

Prima di chiudere questa parte della mia relazione, mi sia permesso di dire due parole sulla nostra biblioteca. In questi ultimi anni abbiamo rivolto ad essa tutte le nostre cure e notevoli mezzi finanziari. Abbiamo non solo attentamente seguito ed acquistato quanto di valido veniva pubblicato nel mondo nel settore del cinema e delle arti e discipline affini, ma abbiamo fatto ricerca accurata in Italia e all'estero di quanto era stato pubblicato e di cui la biblioteca era sprovvista. Credo che con i suoi ottomila volumi, fra cui autentici pezzi da antiquariato, nella sede in cui ora è stata sistemata, la nostra biblioteca sia attualmente la più specializzata esistente in Italia, lo strumento più valido e più documentato per quanti si rivolgono al cinema come professionisti e come studiosi.

Parla il Direttore del C.S.C., dott. Fioravanti.

L'attività della sezione culturale del C.S.C. si svolge su tre direttrici e quindi si espleta in vari modi e più precisamente:

1) attività editoriale;
2) attività della Cineteca;
3) partecipazione a manifestazioni cinematografiche nazionali ed internazionali.

Nel settore editoriale, oltre alla rivista « Bianco e Nero » nota nel mondo per la impostazione severamente scientifica, per la serietà della indagine storico-critica e per l'alta qualificazione dei suoi collaboratori, sono stati pubblicati i seguenti volumi:

1) *Dziga Vertov* di Abramov (traduzione)
2) *Il teledramma* di Doglio
3) *Michelangelo Antonioni* di Di Carlo
4) *Filmlexicon degli autori* - VI volume
5) *Antologia di Bianco e Nero* in 5 volumi oltre ad un volumetto contenente gli indici.

Sono in fase di preparazione un volume su Fellini di Brunello Rondi, un volume su Griffith di Turconi, su Zavattini di Gambetti, la traduzione del volume di Marianov su Pudovkin con saggio di presentazione di F. Di Giammatteo, il VII° volume del Filmlexicon e un volume di aggiornamento dell'opera stessa.

Credo che per i mezzi di cui disponiamo, per la nostra modesta organizzazione di quadri, l'attività in questo settore possa considerarsi davvero ragguardevole e di alta qualità,

come lo dimostrano i consensi che ci pervengono da ogni parte del mondo.

L'attività della Cineteca è forse uno degli aspetti del nostro lavoro meno conosciuto, anche perché fino a qualche anno fa, sarebbe stato piuttosto presuntuoso parlare di una vera Cineteca Nazionale. Allo stato attuale dobbiamo affermare che la nostra Cineteca è una delle più dotate del mondo, come del resto lo attesta l'Annuario delle Cineteche 1964 pubblicato dalla F.I.A.F.

L'attività è stata vasta e l'incremento patrimoniale anche quest'anno è stato rilevante. Intensificati gli scambi con altre cineteche, anche per il prestigio che abbiamo saputo conquistarci nell'ambito della Federazione. Occorre però che io dia qualche indicazione. Sono stati concessi ai circoli del cinema n. 203 prestiti di film con i quali sono state effettuate oltre 300 proiezioni.

Abbiamo ottenuto, per scambi definitivi in base agli statuti F.I.A.F., film dalle Cineteche Jugoslava, Cecoslovacca, Danese, Bulgara, Belga, Svedese, Inglese, Russa e da quelle delle due Germanie.

Abbiamo ricevuto doni dalla Jugoslavia, dall'Unione Sovietica, che ci ha assegnato tutti i film inviati alla retrospettiva dello scorso anno promossa dal Festival di Venezia, dalla Polonia, ecc.

Con le acquisizioni sopra ricordate, avvenute con l'espletamento di pratiche burocratiche pesanti ed onerose poste dalla nostra attuale legislazione doganale, abbiamo arricchito il patrimonio della Cineteca di circa 70 capolavori del passato prodotti dalle più importanti cinematografie mondiali. Citerò qualche titolo: *Monsieur Verdoux, Sunset Boulevard, Citizen Kane, Breve incontro, Regle du jeu, Les enfants du Pàradis, Madame Dubarry, Anna Christie; Intolerance, Sciopero, Ottobre, Arsenal, Ciapaiev, dr. Mabuse, Torgus, Lo studente di Praga,* ecc. Abbiamo controtipato e trasferito su pellicola ininfiammabile ben 38 film che sono stati messi a disposizione dei circoli del cinema che dispongono quest'anno di un repertorio di ben 78 programmi.

Abbiamo inviato film a New York per la settimana del cinema italiano promossa dall'Istituto di Cultura, a Tokio per la retrospettiva sul cinema italiano organizzata dal Centro in collaborazione con la locale Ambasciata Italiana, a Mosca per le proiezioni promosse dalla Ambasciata Italiana, a Lisbona per l'Istituto Italiano di Cultura, a Kiel per le Giornate Universitarie, a Colonia, ad Amburgo, a l'Aja per richiesta del Consiglio d'Europa, a Berlino, a Teheran, a Madrid, a Buenos Aires, a Montevideo, a Mogadiscio, a Montreal, a Tripoli, a Zurigo, a Vienna, a Bonn, a Nizza, città queste nelle quali o per iniziativa delle nostre rappresentanze diplomatiche o culturali o per iniziativa di organismi e autorità locali si sono tenute manifestazioni sul cinema italiano.

Nominati V. Presidente della F.I.A.F. e membro del Consiglio Direttivo abbiamo portato il nostro valido contributo ai lavori del XX° Congresso della Federazione tenutosi a Mosca e ai lavori, recentemente tenutisi a Parigi per gli aiuti da prestare ai paesi in via di sviluppo che intendono iniziare una attività nel settore della cultura cinematografica.

Signor Ministro, Signore e Signori, non è facile riassumere in poche parole un anno di lavoro, che è la risultante delle iniziative di molti attuate con la partecipazione di tutti. Quando si fanno elencazioni si corre il rischio di autolodarsi o di dare per lo meno questa impressione. Io posso affermare, rendendomi sicuro interprete del pensiero di tutti i nostri collaboratori, che se orgoglio ci può derivare dal consenso per quel che abbiamo fatto, nella nostra coscienza, quasi a stimolo per la nostra azione di domani, resta vigile e presente il pensiero non di quello che abbiamo realizzato, ma di tutto quello che avremmo potuto o voluto fare e che invece non abbiamo portato a compimento. È con questa punta di insoddisfazione che affrontiamo il nuovo Anno Accademico, perché vogliamo noi stessi essere i primi giudici del nostro operato.

Prima di terminare mi sia consentito di ricordare tutti i miei collaboratori, gli insegnanti, il personale del Centro, che con me vivono la vita quotidiana dell'Istituto, gli allievi presenti e quelli che diplomati si accingono ad affrontare la vita professionale. A tutti vanno i miei più sinceri sentimenti di gratitudine. A Lei, Signor Ministro, il mio ringraziamento per la stima che ci ha sempre dimostrato, per quanto ha fatto per il Centro, per la Sua ambita presenza a questa nostra cerimonia, a tutti i presenti, che qui ci onorano, vada la nostra grata amicizia per l'interesse portato per il Centro e al nostro lavoro.

A tutti, grazie.

Cinema e letteratura

di ANTONIO PETRUCCI

I

Molte volte, in questi ultimi anni, si è parlato dell'influenza che il cinema avrebbe esercitato sulla letteratura.

Un discorso, questo, che lascia perplessi. Se si vuole, infatti, ciò dicendo, sottolineare una *solidarietà* fra le manifestazioni artistiche particolarmente di un'epoca non è il caso di parlare di influenza, se non reciproca. Potrebbe non essere, altrimenti, difficile capovolgerlo. Anzi, fin troppo facile. E non soltanto per la constatazione, abbastanza ovvia, che il cinema ha attinto, nella sua non lunga esperienza, e attinge tuttora, dalla letteratura molti argomenti della sua narrativa, ma perfino alcuni modi e strutture del narrare. Quando l'Auerbach, nell'aprire il suo studio sul realismo nella letteratura occidentale (1), ricorda l'episodio, a tutti noto, del XX canto dell'Odissea, quello del riconoscimento di Ulisse da parte della vecchia

---

(1) Cfr. ERICH AUERBACH: *Mimesis,* edit. Einaudi, 1956. Avverte il Roncaglia nel saggio introduttivo: « Ognuno riconoscerà in questo procedimento tipicamente filologico, che rinnova ed approfondisce l'*explication de textes* tradizionale nella scuola francese, un'applicazione, particolarmente notevole per estensione e sistematicità, del metodo preconizzato negli « Stilstudien » di Leo Spitzer (al quale appunto l'Auerbach succedette nel 1929 sulla cattedra di Marburg): quel metodo « stilistico » ch'è oggi al centro delle esperienze e delle discussioni di critica letteraria. » È il metodo che, nel campo della filologia classica, in opposizione a quello tedesco, dominante dopo il Wilamovitz, il Fraccaroli prima e poi soprattutto Ettore Romagnoli, indimenticabile e venerato maestro, approfondirono e che, del resto, ha in Italia una tradizione che si chiama Foscolo, Leopardi, e, per andare più indietro, Poliziano e Pico della Mirandola.

nutrice Euriclea, sottolinea come lo stile omerico conosca un solo piano, un solo presente, ugualmente illuminato e oggettivato e come, quindi la storia della ferita, la cui cicatrice è occasione del riconoscimento, divenga contemporanea al riconoscimento stesso. Un procedimento che il cinema chiama, nel suo gergo, *flash-back.*

Né occorre abbandonare Omero se si vogliono trovare precedenti, ad esempio, di montaggio alternato — anche alla Griffith — e basta rileggere, nell'Iliade, i canti che si susseguono dalla morte di Patroclo a quella di Ettore.

Padre Dante, ci offre nel X dell'Inferno, un procedimento di panoramica cui segue un rapido carrello con finale in primo piano.

> Ed ei mi disse: — Volgiti: che fai?
> Vedi là Farinata che s'è dritto;
> Dalla cintola in su tutto il vedrai.
> Io avea già il mio viso nel suo fitto;
> Ed ei s'ergea col petto e con la fronte
> Com'avesse l'inferno in gran dispitto.

In tutto l'episodio di Farinata poi, come nota sempre l'Auerbach, abbiamo, nello stretto giro di circa settanta versi, una triplice mutazione di eventi, di cui il secondo, con una tecnica — che il commentatore definisce cinematografica — viene interrotto e diviso in due parti dal terzo.

E si potrebbe, volendo, continuare, fino ad arrivare alle *stratificazioni dei tempi* di Proust, al *montaggio casuale* (solo apparentemente) della realtà di Dos Passos, e così via.

Se esaminiamo, del resto, i famosi cinque metodi di montaggio di Pudovkin (che Timoscenko portò a quindici e che sono, come giustamente osservava l'Arnheim, un pessimo schema di classificazione) non possiamo esimerci dall'osservare che si tratta, né più né meno, di quel che gli antichi trattatisti chiamavano figure retoriche.

Che cos'è il *contrasto* se non la vecchia *antitesi,* che in tutti i manuali veniva esemplificata con la manzoniana strofa del « Cinque maggio », « tutto ei provò »? E l'*analogia* non è la *similitudine?* Il *leit-motiv* la *ripetizione?*

Naturalmente, chi volesse, potrebbe accrescere a piacere l'elenco. Basterebbe, a quelle di parole e di pensiero, aggiungere le figure di passione e di immaginazione, e così di seguito.

Facile dunque, ripeto, la dimostrazione dell'influenza che la letteratura ha avuto ed ha sul cinema. Almeno quanto quella del cinema sulla letteratura. L'insistervi porterebbe ad una sterile accademia, in quanto il fatto che cinema e letteratura si avvalgano di analoghi procedimenti e persino, come s'è detto, della stessa meccanica delle figure retoriche, non intacca le rispettive autonomie fondate essenzialmente sulla natura del mezzo, che per la letteratura è la parola mentre per il cinema è *principalmente* l'immagine visuale.

Ora, per quanto certo cinema cerchi di confondersi con la letteratura, o, meglio, con certa letteratura, rimane sempre che, per le caratteristiche proprie del mezzo (in questo senso è accettabile la tesi recente del Kracauer) (2) il cinema è costretto ad avere, nei confronti della natura, la stessa posizione dei periodi che chiamiamo classici, come conoscenza positiva cioè del mondo, in cui il vedere è assunto quale esperienza. Pur non essendo l'immagine cinematografica riproduzione meccanica della natura, né il suono semplice riproduzione fotografica, tuttavia la materia prima con la quale il linguaggio cinematografico si organizza, è pur sempre quel mondo esterno, quella natura, in tutte le sue manifestazioni. Gli stessi stati d'animo, non sono stati d'animo nascosti nel più profondo della coscienza che si cerca di analizzare, ma comportamenti derivati, stili di condotta, visibili soltanto dal di fuori. L'immagine cinematografica non può mai sacrificare la sua sostanza conoscitiva

---

(2) Cfr. SIEGFRIED KRACAUER: *Film*: *ritorno alla realtà fisica,* ed. it. Il Saggiatore, 1962. Nell'ultimo capitolo il Kracauer scrive: « Nella misura in cui la pittura, la letteratura, il teatro, ecc. implicano comunque la natura, non la rappresentano veramente. La usano piuttosto come materiale grezzo con cui fabbricare opere che pretendono all'autonomia. Nell'opera d'arte non rimane nulla del materiale grezzo in se stesso, o, per essere più precisi, tutto quello che ne rimane è modellato secondo gli intenti che vuole esprimere. In un certo senso il materiale della vita reale scompare nelle intenzioni dell'artista. La sua fantasia creativa può essere infiammata da oggetti e avvenimenti reali, ma invece di conservarli nel loro stato amorfo, li modella spontaneamente secondo le forme e le idee che evocano in lui. È questo che distingue il pittore o il poeta dal cineasta; diversamente da quest'ultimo, l'artista cesserebbe d'essere tale se rappresentasse la vita nella sua forma grezza, qual è resa dalla macchina da presa. »

L'errore evidente del Kracauer era stato già confutato dall'Arnheim il che ci esime dall'insistere. Rimane tuttavia il fatto che mentre il pittore e il poeta possono *anche prescindere* da quel che il Kracauer chiama *materiale grezzo,* il cineasta, pur non conservandolo nella sua forma grezza, non ne può prescindere.

e il linguaggio cinematografico rimane, per ciò stesso, un linguaggio rappresentativo.

Questo contraddistingue oggi il cinema anche dalle arti un tempo dette « belle ». (E, beninteso, non è la sola ragione della sua distinzione). L'arte astratta infatti — concluso o meno il suo ciclo — ha ritenuto di aver trovato, staccandosi dalle consuete apparenze, un rapporto diverso col mondo dei fenomeni; e la sfera in cui ha operato non essendo più quella della natura, ha segnato con ciò una rottura totale con la figuratività e aperto la crisi della rappresentazione.

Le spiegazioni dei teorici che insistono sulla natura sociologica del diniego, spinto fino a tentare di portare l'arte « al di là del confine, non soltanto della rappresentazione, ma dell'immagine stessa » (Argan), interessano, senza dubbio, sul piano ideologico e della analisi dell'epoca in cui viviamo, ma non cancellano, come afferma Brandi, « il sospetto di regressione verso lo stadio prelinguistico della coscienza » per cui l'immagine viene recepita non come immagine, ma come dato empirico. Al tempo stesso il ripudio degli elementi costitutivi del pensiero (unità, organicità, obbiettività) ha determinato quasi inevitabilmente il continuo affievolirsi del valore semantico del segno aprendo la crisi della comunicazione.

La natura stessa dell'immagine cinematografica invece costringe — s'è già detto — il linguaggio filmico alla fedeltà dei presupposti rappresentativi, anche quando ne altera intenzionalmente il valore. Infatti, anche se la parola e l'immagine visuale sono ambedue (possiamo ammetterlo con Sartre) un *analogon* dell'immagine mentale, proprio la diversità della natura del mezzo, attraverso il quale l'artista cerca di oggettivare l'immagine mentale, impone la rispettiva autonomia e mette il recettore in dovere di compiere un diverso processo per affermare, attraverso l'*analogon,* l'immagine irreale che è alle sue origini (3).

---

(3) Cfr. anche a questo proposito: GILLO DORFLES: *Il divenire delle arti,* Einaudi, 1962; nonché il recente volume di NAZARENO TADDEI: *Trattato di teoria cinematografica*: *l'immagine,* Milano, I 7 ed., 1963.

Può essere fuori di luogo sottolineare a questo proposito come SARTRE (*L'imaginaire - Psychologie phénoménologique de l'imaginaire,* ed. Gallimard, Paris) a questo punto si rifaccia a Platone. « Per Platone », scrive ERNST CASSIER, nella *Filosofia delle forme simboliche,* La Nuova Italia ed., Firenze, 1964, « per il quale si è compiuto il caratteristico rovesciamento della problematica che egli descrive nel

Credo che a questo pensasse Chiarini quando affermava che il dire che l'inizio dei « Promessi sposi » corrisponde a una panoramica, e così via, non ha senso. Ha senso, direi piuttosto, solo in quanto rivela che anche con linguaggi diversi si possono usare strutture simili.

Per quanto preciso infatti il sostantivo e calzante l'aggettivo, la immagine che suscitano può essere differente per ogni lettore perché nella sua sostanziale astrazione essa rimane aperta e disponibile ad ogni coscienza individuale.

L'immagine filmica, felice o non felice che sia la scelta operata dal regista, presenta sempre caratteristiche non confondibili, né mutuabili, che servono per risalire ai sentimenti, alle astrazioni, alle idee, e la felicità della scelta sta in quanto meglio consentano tale processo.

Il cinema cioè opera dall'esterno verso l'interno.

Per minuziosa che sia la descrizione che Tolstoi ci dà di Anna Karenina, ogni lettore finisce col costruirsi una diversa Anna Karenina, per quanto riguarda la sua fisicità: una Karenina che ha volto, colore degli occhi, capelli, figura, diversi. Lo spettatore cinematografico non può vederla invece se non con gli occhi, il volto, la figura di Greta Garbo. E sarà quel volto a far conoscere i pensieri, le angoscie, la passione, il dolore della Karenina. Sarà il modo di sorridere, di esitare, di muoversi della Garbo, che diranno gli slanci, i pudori, gli abbandoni di Anna.

« Mi sembra — scriveva Sartre nella prefazione a « L'artista e la coscienza » di Leibowitz — che l'oggetto è significante quando si mira attraverso di lui ad un altro oggetto. In questo caso lo spirito non presta attenzione al segno stesso: lo trapassa verso la cosa significata. Accade anche che questa ci rimanga presente quando

---

Fedone, risulta per la prima volta accertato che il corso del pensiero filosofico non procede dai πραγματα ai λογοι, ma dai λογοι ai πραγματα, giacché solo nella verità del concetto la realtà delle cose può essere colta ed intuita: per lui, quindi il concetto di rappresentazione acquista per la prima volta un significato sistematico veramente centrale. Infatti è in lui che in definitiva trova la sua sintesi il problema fondamentale della dottrina delle idee, ed è grazie a lui che si esprime il rapporto tra « idea » e « fenomeno ». Le « cose » della comune visione del mondo, gli oggetti di esperienza che hanno concretezza sensibile, diventano, guardati dal punto di vista dell'idealismo, essi stessi « immagini » il cui contenuto di verità non è riposto in ciò che essi sono immediatamente, ma in ciò che essi indirettamente esprimono. »

abbiamo da tempo perduto la memoria delle parole che ce l'hanno fatta concepire. Il senso, al contrario, non si distingue dall'oggetto stesso ed è tanto più manifesto quanto più poniamo attenzione alla cosa che egli abita. Direi che l'oggetto ha un senso quando incarna una realtà che lo supera, ma che non si può cogliere al di fuori di lui ... ».

Si potrebbe, cioè affermare — dimostrazione indiretta dell'esperimento Kulesciov-Pudovkin — che le parole di Tolstoi hanno un significato, il volto della Garbo un senso, anche se in questo caso sia difficile parlare di solidarietà stilistica e di contenuti.

II

Prima di procedere oltre, conviene chiarire una questione preliminare.

La necessità di esprimerci, per cui *esse est loqui,* stabilisce l'identità di ogni impegno di vita con l'impegno stilistico (Pasqualino) (4) e apre la porta ad estendere a tutte le manifestazioni umane un criterio narrativo che non è necessariamente estetico, ma che ci rivela l'essenza espressiva, discorsiva, dialogica, di ogni manifestazione umana.

Lo voglia o no, il discorso del filosofo è, appunto perché tale, narrazione di quell'eterna avventura che pone quasi sempre drammaticamente in evidenza i termini del conoscere, la storia del soggetto nei suoi rapporti con l'oggetto. E, allo stesso modo, si potrebbe dire del discorso dello scienziato, come dell'artista, fino alle manifestazioni che potrebbero apparire puramente recettive. Quale che

---

(4) Cfr. il secondo capitolo del saggio di FORTUNATO PASQUALINO: *La necessità di esprimerci e la vita come linguaggio,* Cedam, Padova, 1953.

L'accenno è in conseguenza della tesi da taluno sostenuta che il cinema possa essere arte o nient'altro, il che contraddice il principio che il cinema sia linguaggio, quindi abbia sia la capacità del conoscere artistico che del conoscere logico. Il compianto amico Barbaro che, partendo da un'affermazione del Balázs, cercava di dimostrare l'assunto che si vuole contraddire era costretto, per questo, ad affermare che anche *la realtà* e la scienza sono poesia. Il BALDELLI nel suo recente studio (*Film e opera letteraria,* Marsilio ed., 1964) cita a questo proposito (pag. 168) un libretto di A. MURA: *Scuola attiva e cinema,* Roma, Cineteca Scolastica, 1954.

sia la nostra attività *noi ci narriamo* per il fatto stesso di non potere non esprimerci, in forme diverse e con tecniche apparentemente estranee e lontane dalla narrazione, ma ci narriamo continuamente: narriamo l'avventura del nostro *essere,* la favola sempre rinnovantesi (panta rei) del mondo che ci circonda, la scoperta e la riscoperta dei rapporti fra l'Ente e l'esistente anche nel momento stesso in cui taluno li nega annullando uno dei termini. In questo narrarci, in cui si identifica sostanzialmente il *loqui,* e che ci dà la misura dell'esistere, il problema dei linguaggi assume il valore di un problema di tecniche e di stili.

La diversità delle tecniche e degli stili consiste nella direzione cui sono portati per una rappresentazione che non è, come si crede, unilaterale nel senso assoluto (in quanto il conoscere non è mai soltanto logico o soltanto artistico, come l'essenza, insegna Husserl, non è mai soltanto significato o soltanto concetto) ma in senso relativo, come tendenza, certamente.

Si potrà quindi, esaminando le condizioni attuali del conoscere artistico, parlare di confusione con il conoscere logico; si potrà, sopratutto, parlare di una nuova retorica del sensitivo e al tempo stesso di una nuova retorica dello speculativo.

Che nasca questo — diceva Renato Serra nel 1912 — da una superstizione enciclopedica del conoscere tutto, dal valore assoluto e necessario che assumono ugualmente tutte le opere di tutti i popoli e di tutti i generi; che nasca da un istinto di iconoclastia, da un desiderio vago, ma intenso, di portare in mezzo a noi, come roba attuale e comune questi idoli consacrati, di abbassarli alla nostra portata, di ridurli tutti alla misura del nostro interesse, cambiando e rinnovando i valori (perché ciò che importa non è la lettera, cioè la fisionomia particolare dell'opera, la sua espressione diretta e la sua conversazione intima) è pur vero ed è l'eredità del secolo che ci trasciniamo dietro senza riuscire a vedere bene sin dove.

« Essa dice — son sempre parole del Serra — la moralità così per l'ambizione delle apparenze e per la benignità delle circostanze, come per la povertà intima dell'animo e dell'arte ».

Ciò detto rimane da chiedersi se il linguaggio filmico sia in grado, come quello della parola, di assolvere alla necessità di esprimerci, senza limitazioni.

Ora, sia pure prescindendo dal fatto che la parola entra, come componente essenziale del discorso filmico (è la tesi di Baldelli e

non mi sembra, personalmente, sufficiente) (5) dobbiamo ricordare quanto detto poc'anzi, e che cioè se il linguaggio filmico ha la capacità del conoscere artistico, non essendo mai rappresentazione unilaterale nel senso assoluto, ma avendo anzi, nel nostro caso, il valore che Sartre attribuisce al senso, ha anche la capacità del conoscere logico. Ad esso perviene naturalmente con mezzi che sono diversi da quelli del linguaggio della parola. Se così non fosse non si tratterebbe più di due, ma di un unico linguaggio, o, per essere esatti, quello filmico non sarebbe, come è invece, un linguaggio, ma appena un'illustrazione animata a sussidio della parola. Il che si verifica talvolta, ma per incapacità artistica dell'autore del film, cioè per una sua mancata padronanza o conoscenza del linguaggio, o per difetto di ispirazione.

Ma che quello filmico sia linguaggio mi pare oggi nessuno più metta in dubbio, così generalmente si accetta che v'è un pensare per immagini e un pensare per parola.

Necessario, indispensabile direi anzi, è tuttavia pur sempre che ogni linguaggio non tradisca il suo mezzo, come affermava Dorfles nel « Discorso tecnico della arti », « la musica perciò dovrà assimilare la parola, il cinema la pittura e la musica e via dicendo; ma guai se un'arte si vale — in maniera eccessiva dei materiali di un'altra: avremo allora la musica " pittorica ", la pittura " letteraria ", il cinema " figurativo " e via dicendo ».

Non la solidarietà stilistica cioè, ma la confusione di certi periodi, sia pur raffinati, ma inequivocabilmente di decadenza.

---

(5) Pio Baldelli nel vol. cit. confutando le tesi di Barbaro, riprese da Chiarini, scrive: « Ma perché i concetti, le informazioni, i ragionamenti dovrebbero essere espressi solo con la sintassi e la morfologia verbale? E la distinzione fra poesia e prosa non presuppone in modo un poco antiquato che nel momento poetico — per es. la metafora cinematografica di Pudovkin o di Chaplin — manchi la ragione, il sostegno dei concetti, la trama razionale? E infine perché escludere che la *parola* possa entrare come componente essenziale nel discorso filmico? » Certo che non la si può escludere, ma non ci si può neanche affidare ad essa per attribuire al discorso filmico il carattere di prosa, nel senso del conoscere logico. S'ha da ricordare in proposito che assai prima di Shelley (« the distinction between poets and prosewriters is a vulgar error ») gli antichi non facevano alcuna distinzione fra prosa e poesia e mettevano sullo stesso piano Omero, Erodoto, Platone e Demostene, cioè il conoscere logico e quello artistico. Il che sta a dimostrare la sostanziale unità della necessità di esprimerci che si attua in quella che, con il Pasqualino, s'è detto narrativa.

III

Nell'arricchirsi o nell'isterilirsi della vita spirituale affonda le sue radici il processo di solidarietà.

Pur senza voler negare o sottovalutare l'importanza dell'ambiente, nei suoi aspetti economici e sociali — gli artisti sono individui e, ammoniva giustamente Gaetano De Sanctis, « gli individui non sono isolati e astratti, ma anzi non sono neppure concretamente pensabili se non nella società in cui vivono » — la storia economica e sociale non è tuttavia sufficiente a spiegare da sola ciò che costituisce la vera essenza dell'opera d'arte o dell'opera di pensiero e lo stesso Hauser, costretto a riconoscere che « non sempre le stesse cause hanno gli stessi effetti », si rifugia nella scusa che « forse, le cause sono troppo numerose e, spesso, l'analisi scientifica non riesce ad esaurirle ».

Molteplici sono le cause, diversi gli effetti, e non sempre immediati. Certe solidarietà, infatti, possono verificarsi fra artisti di arti diverse anche lontani nel tempo e viventi in società differenti.

Chi pensi alla poderosa e sapiente architettura in cui erano inseriti i blocchi ciclopici delle mura di Micene e di Tirinto non può negare la loro parentela con la grandiosità e vigoria della costruzione esiodea che culmina nel regno di Zeus. Non c'è letizia serena nello sguardo che il poeta rivolge al cielo, come non ce n'è in quella architettura, tutto sommato, opprimente. Siamo infatti agli inizi del medio evo greco che seguiva ai tempi eroici di Omero. Esiodo aveva assunto quell'atteggiamento didascalico che Omero aveva evitato, pur riuscendo di un'efficacia educativa di gran lunga maggiore, tanto che la sua influenza superò i contemporanei e si può dire che l'anima greca se ne nutrisse ancora nel V e nel IV secolo. Per questo il tentativo di stabilire un rapporto fra lo stile omerico e il geometrismo suo contemporaneo è sempre stato incerto e non basta, a spiegarlo, il fatto che l'epos omerico si sviluppasse in Asia Minore, mentre il geometrismo delle arti figurative (in realtà della pittura vascolare) era di casa in Grecia, presso popolazioni contadine. Bisogna però considerare che lo stesso progredire di quello stile geometrico, di cui è caratteristico l'orrore del vuoto, che è orrore della morte, tipico anche di Omero (Ulisse offre sacrifici di sangue perché le anime bevendolo riacquistino consistenza e rioccupino spazio), cede lentamente un posto sempre maggiore alla figura umana e ma-

turano così i germi che sbocceranno rigogliosi nel VII e nel VI secolo.

La solidarietà stilistica, che non è di forme prese a sé, come non è di soli contenuti, appare poi tanto più profonda quanto più rigorosa è la fedeltà dei due grandi artisti dell'epoca più gloriosa della Grecia, Sofocle e Fidia, alla natura del proprio mezzo espressivo.

« L'armonia fra l'umano e il divino, fra il reale e l'ideale, nasce da un'esperienza quale non si conseguì prima di allora e quale le torbide contingenze e lo spirituale disorientamento del periodo successivo non permisero più di rinnovare » (De Sanctis).

Anche se fra quelle contingenze e quel disorientamento maturava una più profonda comprensione dei valori spirituali.

E non sembri una contraddizione. È quel disorientamento, tanto acutamente descritto da Walter Pater in « Mario l'epicureo », che caratterizza la solidarietà stilistica di quell'alessandrinismo tipico della decadenza dell'Impero di Roma, ma che non si può dire non avesse approfondito i valori spirituali, tanto che la società romana era matura per accogliere i fermenti vitali del Cristianesimo. E così, come non riconoscere nell'aspra e sofferta durezza dei Crocefissi di Cimabue i tragici accenti di Jacopone da Todi?

E il linguaggio ritmico e melodico del Botticelli non è sullo stesso piano di quello del Poliziano, ambedue soffusi di una morbida malinconia?

I critici antichi notavano come, nel Giove Olimpio di Fidia, lo sforzo dell'artista fosse giunto pressocché al limite, oltre il quale si sarebbe infranta la perfetta armonia.

Se pensiamo alla prima e all'ultima delle « Pietà » michelangiolesche, vediamo come il genio travalicasse i limiti di quell'armonia. E, allo stesso modo, nella « Cacciata di Eliodoro » e nella « Trasfigurazione » di Raffaello appaiono già i primi fermenti anticlassici.

Così, mentre nell'opera di Michelangelo è più facile risentire gli accenti apocalittici del Savonarola che non la musicalità delle ottave ariostesche, una parentela stilistica cioè non è ravvisabile fra Michelangelo e l'Ariosto (benché nati a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, settembre del 1474 e marzo del 1475, cioè figli dello stesso tempo) essa sembra riscontrabile fra Lodovico e Raffaello. In ambedue « il massimo della varietà » (nell'ordine dei sentimenti come in quello delle situazioni) « si realizza insieme » con

il massimo della naturalezza, fusi in « una tecnica raffinata, tanto più ammirevole quanto più dissimulata e quasi inavvertibile ».

Non inserendo nella terza edizione del « Furioso » i « Cinque canti », il poeta dimostrava come, negli ultimi anni, si fosse andata approfondendo entro di lui (ed era nell'aria di quello scorcio del secolo) la frattura con la natura, si fosse ormai dissociata quella sintesi armonica e già iniziata la crisi che travaglierà l'Italia e l'Europa negli anni successivi.

Una crisi che costituirà la sostanza del periodo che va sotto il nome di *Manierismo*, che soltanto in questi ultimi anni è stato compreso in tutta la sua originalità. Sarebbe interessante approfondire non soltanto le parentele fra il Tasso e i maggiori pittori manieristi, ma anche con scrittori come il Cervantes. Lo spiritualismo mistico del Greco e il naturalismo panteistico di Bruegel, come la loro concretezza e, ad un tempo, la loro astrazione, li ritroviamo infatti sia nella « Gerusalemme » come nel « Don Chisciotte ». E viceversa.

Che l'indissolubile amalgama di verità e convenzione induca poi a prendere come punto di partenza il *Manierismo* per interpretare la forma shakespeariana è una scoperta il cui merito va riconosciuto ad Hauser.

Procedendo per sommi capi, in questa, che vuole essere soltanto una rapida esemplificazione, non si può non ricordare un periodo che gli studiosi moderni hanno definito *cinematografico*: il *Barocco*. « Cinematografico » nel senso che dice Wöllflin di far apparire il quadro come *non voluto*, cioè colto di sorpresa e spiato, nel senso di un'apparente improvvisazione. E se si pensa all'eccessivo ridursi delle proporzioni nella fuga prospettica, alla discontinuità della materia pittorica, questo appare abbastanza evidente. Se poi si aggiunge che il Barocco, in contrasto con l'arte classica, dimostra un fondamentale desiderio di libertà, un impulso verso l'infinito e talora l'arbitrario, l'aggettivo di cinematografico sembra oggi più calzante. Non si può dimenticare neppure che in questo periodo prende l'avvio una nuova visione scientifica del mondo per cui l'uomo acquista un orgoglio fino allora ignoto.

A questo punto i problemi di solidarietà stilistica si fanno ancor più diretti e personali che non per il passato, anzi addirittura al di fuori dell'arco chiuso del secolo, e non sarebbe difficile riscontrare una qualche affinità fra certo barocco e l'impressionismo, come fra i precursori della nuova visione scientifica del mondo e gli illuministi del secolo successivo.

Un'analisi più approfondita e un'ulteriore esemplificazione per quanto interessante porterebbe però oltre il tema che si vuole affrontare.

IV

La letteratura narrativa e drammatica dall'età barocca in poi — afferma Hauser — è essenzialmente poesia d'amore.

Come tutte le affermazioni generiche anche questa contiene gran parte di vero, ma non è tutta vera.

La stessa cosa, con eguale approssimazione, potremmo dire della letteratura italiana del Rinascimento, e quando Hauser afferma che prima di d'Urfé non c'è nessuna opera letteraria di una certa mole che abbia come suo tema centrale l'amore, o per essere più precisi, il tema erotico come movente vero dell'azione, non si può non pensare ad una lunga serie di opere, dalla « Vita Nuova » a « Giulietta e Romeo », tanto per citarne due sole, ugualmente tipiche e indimenticabili (6).

Probabilmente Hauser si riferiva a una particolare accezione del tema erotico, quale solo dopo Freud è possibile indicare. Prima che Freud scatenasse — come dice Mauriac — i demoni dell'inconscio e Weininger elevasse il sesso a categoria *a priori,* si può parlare di una letteratura del libertinaggio, di una letteratura sensuale, ma non erotica nel senso che Hauser forse vuole individuare. Tuttavia una parentela mi sembra possa stabilirsi fra quel periodo e il tempo

---

(6) L'AUERBACH nell'*op. cit.* (pag. 148) scrive: « La poesia antica riconosceva all'amore per lo più soltanto una dignità media; esso non è l'argomento predominante né nella tragedia né nel grande epos. (*Come si spiega allora « Fedra »?*) La sua posizione centrale nella civiltà cortese divenne esemplare per lo stile sublime, formantesi a poco a poco nelle parlate volgari europee; l'amore divenne un argomento di stile sublime (come conferma Dante nel « De vulgari eloquentia », II, 2) e ne fu spesso l'argomento principale. Di pari passo si ebbe la sublimazione dell'amore, che conduce al misticismo o alla galanteria, e in tutti e due i casi porta lontano dalla realtà concreta del mondo. A questa sublimazione dell'amore i provenzali e il dolce stil nuovo contribuirono in misura più decisiva che l'epica cavalleresca; ma anche questa ha una parte importante nel nobilitare l'amore che per essa entra nel mondo eroico — cavalleresco e con esso si fonde. »

Infine, per rispondere all'affermazione del Hauser, non si può non ricordare il Boccaccio.

che viviamo. E a prova ricorderò che l'indomani dell'ultima guerra Clouzot apre una nuova pagina del cinema francese con un rifacimento in chiave moderna della *Manon* di Prévost e come, più recentemente, altri registi francesi abbiano cercato ispirazione attuale nelle pagine di Choderlos de Laclos e di Madame de la Fayette.

Nei film come nelle opere letterarie è la stessa analisi dei moventi più remoti nel conflitto fra onore e passione, la stessa dissezione razionalistica delle passioni, lo stesso lucido esame dell'affievolirsi della coscienza e del decadere delle idee morali. La psicologia del profondo ha fornito ai registi mezzi che gli scrittori ignoravano, ma che avevano intuito.

Comunque, attraverso le immagini appare ancora più evidente la falsificazione dei veri moventi che si opera nell'individuo così che si può, senza paradosso, dire inesorabilmente che è proprio l'amore il grande assente di questa narrativa.

Non quindi dipendenze o continuazioni, e non importa neppure che il cinema abbia preso l'astratta materia, le situazioni, i dati di fatto.

In molti casi però — stiamo attenti — accade che quella che può sembrare solidarietà stilistica sia in realtà solo civetteria, esibizionismo culturale, abilità di confezione del *pastiche*.

È superfluo fare esempi di grossolani equivoci e di trappole tese allo spettatore indifeso, per provocarne l'ammirazione o suscitarne la curiosità morbosa o peggio, con giuochetti di palese contaminazione. L'ammirazione dello spettatore, in questi casi, è principalmente verso se stesso, per aver saputo riconoscere gli antecedenti letterari o figurativi di quelle immagini cinematografiche e, nel dirsi bravo, egli cede alla lusinga e plaude all'autore che l'inganna.

In altri casi, sulla base di altri esempi, s'è detto che il miglior soggetto per un film è un brutto romanzo o una brutta commedia. Ed è vero, nel senso che l'autore del film si serve di quei canovacci come spunto atto a sollecitare la sua ispirazione. Il che dovrebbe far sempre quando si trova di fronte ad un'opera letteraria, se non lo trattenesse talora, capacità a parte, quel timore reverenziale che deve provare ogni persona colta per la coscienza che un'opera d'arte non si manomette. Ma quando si vuol far tacere la coscienza si ricorre al pretesto che, seguendo un'opera letteraria di pari passo, se ne possa dare un'illustrazione che, tutto sommato, servirà per far conoscere quell'opera a una massa che altrimenti non vi si accosterebbe. Il che può aver per conseguenza il caso di quella signora

che entrata in libreria sentii un giorno chiedere al commesso se aveva il libro tratto da *quel film* allora in programmazione: *Guerra e pace.*

Ben più profondi e diversi sono i rapporti fra cinema e letteratura che ci interessano e di altra natura la convergenza che si verifica.

V

Mentre la lotta sistematica contro i mezzi espressivi convenzionali della tradizione, « ultima conseguenza di un movimento tipicamente ottocentesco come il Romanticismo », caratterizzava le arti della prima metà del nostro secolo, il cinema, che non aveva ancora conquistato tutti i suoi mezzi espressivi, si inseriva come spettacolo popolare.

A ondate, intanto, sovrapponendosi e accavallandosi, dal cubismo al surrealismo, i diversi movimenti, ciascuno dei quali pretendeva dettare una poetica comune a tutte le arti, affrontavano la negazione del naturalismo, distruggendo nella pittura i valori pittorici, nella poesia il sentimento e la percezione dell'immagine, nella musica la melodia e la tonalità e così via.

Squallore, oppressione, tormento, sono tratti comuni dei maggiori, da Picasso a Joyce, nei quali non è neanche difficile recuperare elementi tipici e aspetti del Manierismo, come dei poeti metafisici del Seicento. Il vero soggetto è sempre l'assurdità della vita, ma questa volta l'immagine di un mondo disintegrato diviene angosciosa per i progressi della scienza. La relatività del tempo e dello spazio porta alla simultaneità degli stati d'animo e la psicologia viene sostituita dalla mitologia, una certa specie di mitologia, in quanto la realtà, tutta la realtà, diventa contenuto della coscienza. In altre e più brevi parole, spezzato il rapporto tra soggetto e oggetto, ci si trova nell'impossibilità di definire e distinguere in quale mezzo il soggetto si muova.

Frattanto il cinema, pur continuando a raccontare alle folle le vecchie storie d'un tempo prende sempre più coscienza dei propri mezzi espressivi, si arricchisce, come linguaggio, si affina, e tenta grazie a pochi, ma autentici, artisti, di uscire a sua volta dai vecchi schemi.

Ed è il cinema che all'indomani della seconda guerra ripropone il protagonista uomo, la sua realtà, non astratta, ma concreta,

nel fluire degli eventi, la sua condizione in un mondo che, anche se l'ha mai avuta, non ha più la sua misura.

A prescindere da tutte le interpretazioni che se ne son date in chiave sociale e politica, il fatto nuovo, davvero importante, del *neorealismo* è stato appunto questo. C'era, è vero, in molte delle storie che il cinema neorealista raccontava, un sottofondo, forse inconscio, di socialismo deamicisiano, ma c'era anche un modo nuovo di raccontare, di costruire cogliendo, quasi spiando, la realtà stessa, evitando la scena palesemente recitata e cercando di nascondere, nel modo apparentemente casuale di comporre l'inquadratura, l'io dell'autore.

S'ha da dire che in questo confluì anche l'esperienza dell'attualità e del documentario che, negli anni trenta, era stata di una ricerca di linguaggio all'avanguardia nei confronti del cinema più propriamente spettacolare.

Ma, pur usando la tecnica di far apparire la realtà come colta di sorpresa, il *neorealismo* continuava a comporre, perfettamente articolandola, una storia — non più teatrale — emblematica del momento, impegnata socialmente con un aperto, esplicito *messaggio,* che era poi il giudizio dell'autore del film, anche se talora manicheo.

Per questo il Sapegno poteva parlare di una « funzione nettamente polemica nei confronti della tradizione più recente dell'anteguerra », nonché di « implicito richiamo ai momenti più grandi della tradizione ottocentesca ».

Per lo stesso motivo è più facile ritrovare una solidarietà con il naturalismo ottocentesco (non a caso il Visconti de *La terra trema* cerca le sue fonti di ispirazione in Verga) che non con gli scrittori contemporanei, da Vittorini a Moravia, da Pavese a Pratolini. E la breve stagione del cinema neorealista forse anche a questo è dovuta. Sarà infatti il cinema post-neorealista che cercherà, spesso sbagliando, ispirazione nella letteratura contemporanea, con trasposizioni in molti casi nient'affatto ispirate, ma talora raggiungendo e superando la letteratura, pur partendo dalle stesse premesse culturali.

Anche quando non si può parlare di arte, ma anzi di film sbagliati, rimane il fatto che il cinema cerca di cogliere la lezione della storia del romanzo moderno certo per quella parte che è di progressiva mancanza di pudore. L'intimità di ogni essere, la più segreta, è l'abisso che attrae dapprima il romanzo occidentale moderno. « Noi abbiamo l'impudicizia psicologica, come gli antichi avevano quella ginnastica » diceva Abel Hermant. Ma presto dall'una si

passa all'altra e l'impudicizia pisicologica porta all'insensibilità così l'impudicizia fisica non ha più conseguenze. Il lettore, come lo spettatore, non è più messo nemmeno in grado di registrare una partecipazione, un minimo di piacere o di dolore. « ... Questo nuovissimo modo di andare all'inferno — dice Carlo Bo — di calarsi sul fondo della vergogna e dell'errore non porta nessuna reazione sensibile: tutto si spegne nella rappresentazione ». Lo si può riscontrare in certi film della « Nouvelle Vague »; lo si vede ancor meglio nei film di Losey e nei romanzi di Iris Murdoch.

I cascami commercializzati di questa tendenza ci hanno dato la serie dei documentari dell'orrido e del disgustoso e la squallida serie dei *sexy*.

C'è poi una *scuola della voce* che si vale del procedimento tecnico di un'abile mescolanza del presente visuale e vocale, con il passato evocato soltanto attraverso un costante presente: Vintila Horia, Michel Butor, tanto per citare dei nomi, da una parte, e *Hiroshima mon amour* per indicare, dall'altra, un film riuscito.

Un'altra tecnica, non più impostata sulla *voce di fondo* (che spesso ha il sapore dell'artificio, nel romanzo come nel film) ma sulla successione delle immagini, un ordine di immagini che non è più la serie logica e discorsiva, ma ossessiva; era stato il tentativo degli impressionisti inglesi al tempo della Mansfield e della Woolf che Robbe-Grillet ha ripreso e portato alle ultime conseguenze. Dalla sua collaborazione con Resnais è nato *L'année dernière à Marienbad,* nel quale l'ossessione si impone e crea la profondità del film.

La tecnica, tuttavia, non si identifica con la forma e non è interamente indipendente da essa. Per questo i suoi progressi — direbbe Dewey — si verificano in connessione con gli sforzi di risolvere problemi che non sono tecnici, ma che nascono dal bisogno di nuovi modi di esperienza.

Distruggendo, come l'avevano fatto in pittura i cubisti e i preastrattisti, l'ordine convenzionale e visuale del quadro, gli scrittori del « Nouveau Roman » (successori degli ultra impressionisti inglesi o esteti che riscoprono il giuoco del Barocco) non hanno altra intenzione comune che quella di far sentire il distacco fra la visione e il reale. Così da un mondo banale nasce un fantastico cerebrale, in opposizione al meraviglioso, ed è sempre una simultaneità di stati d'animo rappresentati secondo una geometria insolita.

S'ha da dire che gli scrittori francesi erano stati preceduti, in

Italia, dal Flaiano di « Tempo di uccidere », ed è pertanto a questa esperienza (nutrita di risonanze morali ignote ai francesi) che bisogna collegare l'*Otto e mezzo* di Fellini.

Così, s'è già detto, non è nel *neorealismo* che si possono trovare solidarietà con scrittori contemporanei, e *Gli indifferenti* di Moravia (1929) daranno i loro frutti nel cinema di trent'anni dopo. (L'esperienza di scrittori come Bassani e Cassola non ha ancora dato i suoi frutti nel cine). Non è forse arbitrario ritrovare certi moduli di Moravia ne *La dolce vita* di Fellini o ne *La notte* di Antonioni.

Il neorealismo sociale trasformandosi nel neorealismo psicologico, che ha i suoi antecedenti nel « Rubé » di Borgese e nello « Zeno » di Svevo, accentua intanto l'angoscia di una vita senza significato, all'estremo della quale l'individuo, chiuso nell'impotenza della sua incomunicabilità, non ha altra fuga che il suicidio: quello di Pavese.

L'obbiettività opaca, acre, insistente, di Moravia, dalla quale non lo distoglie l'importanza accordata alle ossessioni sessuali, si salva soltanto nell'ironia.

Antonioni non conosce ironia e il suo rimane un raccontare di esasperazioni psicologiche e morali (7). Egli tuttavia non riesce a staccarsi dal protagonista-simbolo per quanto si avverta in lui lo sforzo di cercare di superarlo.

Il tentativo del « Nouveau Roman » francese di distruggere il *personaggio,* che si era risolto in Butor nella narrazione enfatica in seconda persona, è stato recentemente portato alle ultime conseguenze stilistiche dal romanzo di una giovane scrittrice, che non per

---

(7) A proposito di Antonioni interessante sarebbe un parallelo fra *L'avventura* e il romanzo di Henry Green « Conclusing », e non tanto per il fatto che ambedue iniziano con la scomparsa di una persona di cui non si saprà più nulla nel corso successivo del racconto (dato di fatto irrilevante), ma perché, sotto un certo aspetto, si può dire di ambedue che non dicono nulla, sono una semplice illustrazione della solitudine, del tema dell'incomunicabilità, pur senza neanche rasentare l'assurdo. Siamo semplicemente in presenza di personaggi il cui linguaggio non incarna nulla (come ha scritto il Berger del romanzo di Green), nulla di solido, nulla di certo, nulla di durevole, nulla che si possa sperare di ritrovare e la successione delle loro azioni, delle loro reazioni non ha senso, o il senso di non aver senso o quello di un senso sempre smentito. Si potrebbe anche dire che film e romanzo vogliono mettere in guardia contro una società non impossibile, né improbabile di domani che ci obbligherà, se vorremmo sfuggirle, a divenire pazzi, sordi, ciechi.

nulla ha ottenuto l'ultimo premio « Médicis », usando la « voce » collettiva e facendola esprimere con il pronome indefinito *on* (8) a significare la presenza di un gruppo di ragazzine di scuola media senza che ciò comporti concessioni ad aperture di sentimento. Lo sperimentalismo del « Nouveau Roman » è arrivato così, con Monique Wittig, al limite dell'eccesso di ricerca e di servitù retorica e anche se ha superato in questo il cinema (la stessa Wittig non ha negato l'influsso di Godard) si può dire che abbia concluso i suoi tentativi.

Per questo un poeta come Montale si chiede se il romanzo non sia morto, nel senso che affermando come la letteratura sia rimasta indietro e solo la musica e le arti visuali segnino il passo, « la poesia o la prosa di romanzo non potranno mettersi al corrente se non realizzando opere totalmente prive di idee e unicamente affondate nell'inconscio. » Per questo egli arriva a dire, non senza tristezza, che dopo Proust è il silenzio « che nessuno può sapere quando sarà interrotto; un silenzio rumoroso s'intende ».

Pure di tutto ciò mi sembra rimanga un bisogno di obbiettività che nasconde in fondo la sete di verità che angoscia l'uomo moderno, un desiderio di vedere le cose come sono senza il diaframma

---

(8) MONIQUE WITTIG: *L'Opoponax,* Editions de Minuit, Parigi, 1964. A proposito del significato esistenziale del pronome indefinito *on,* cfr. il paragrafo 27 del IV cap., II sez., de *L'essere e il tempo* di Heidegger. (MARTIN HEIDEGGER: *Sein un Zeit - Jarbuch für Philosophie und phaenomenologische Forschung,* vol. VII, pubblicato sotto la direzione di E. Husserl e la trad. francese di R. Boehn e A. de Waelhens, pubblicata dalla N.R.F. Gallimard, Parigi 1964). « L'*on* (in tedesco Man) che non è alcuno di determinato ed è tutti, benché non sia la somma di tutti, prescrive alla realtà quotidiana il suo modo di essere. L'*on* ha i suoi propri modi di essere. La tendenza caratteristica dell'essere-con-altri che abbiamo chiamato distanza si fonda sul fatto che l'essere-in-comune cerca di imporre tutto quello che è conforme alla media. La media è una caratteristica esistenziale dell'*on* ... ».

È appresso: « L'*on* si interessa di tutto, ma riesce sempre a liberarsi se l'essere-là (in tedesco Dasein) è spinto a qualche decisione. Tuttavia come suggerisce in ogni occasione il giudizio da enunciare e la decisione da prendere, ritira all'essere-là ogni responsabilità concreta. L'*on* non corre alcun rischio a permettere che in ogni circostanza *si* faccia ricorso a lui. Può facilmente sopportare non importa quale responsabilità poiché attraverso di lui nessuno può mai essere interpellato. Si può sempre dire lo *si* è voluto, ma si dirà anche che nessuno ha voluto qualche cosa. La maggior parte di quel che si compie nel corso dell'esistenza quotidiana dall'essere-là si compie senza il fare di alcuno. L'*on* è dunque quello che nell'esistenza quotidiana *scarica* l'essere. »

di un giudizio precostituito sul quale innalzare poi la costruzione del racconto, il bisogno di riconoscere in tutto l'avventura (prima di Zavattini già Henry James identificava l'avventura nel gesto più insignificante).

Certo il rischio che si corre è grande ed è, da un lato, un falso oggettivismo che si esaurisce, come s'è visto, in un giuoco stilistico fine a sé stesso, dall'altro la tentazione della morte dell'arte (e non come Hegel la presentiva compensata dal trionfo della ragione).

Tentazione della morte non solo, o, meglio, non tanto quale ideologia suicida dell'arte di avanguardia, che in fondo coincide — come osserva acutamente Emilio Garroni (9) — « con un effettivo, attuale desiderio di aderire più strettamente al mondo, nelle sue contraddizioni, o, con una vocazione prepotente, verso un mondo diverso », ma piuttosto come sbocco inevitabile di una stanchezza che nasce dal sospetto « sia più serio occuparsi d'altro o di niente affatto ».

S'è toccato il muro della crisi delle arti oggi, che è poi, a ben vedere, la crisi di una civiltà che sta dimenticando la dimensione umana delle cose.

Non è quindi da escludere che a superarla occorra la collaborazione dell'intera società, il ricrearsi cioè di condizioni strutturali che rendano nuovamente imperiosa, con la necessità dell'esprimerci, l'esigenza di testimoniarci nell'umanità, ma a sollecitarle e presentirle, risolvendo la pretesa inconciliabilità fra mito e ragione, è necessario un atto di fede dell'artista.

Ancora una volta, cioè, io credo, per ritrovare sé stessa, l'umanità ha bisogno della favola del poeta.

---

(9) Cfr. il recente volume di Emilio Garroni: *La crisi semantica delle arti,* Officina Edizioni, Roma, 1964, che nelle conclusioni coincide sostanzialmente con le tesi del *Diario di un metafisico* di Fortunato Pasqualino, Editrice A.V.E., Roma, 1964, nel senso di indicare ogni possibile superamento nella soluzione dei rapporti fra mito e ragione.

I film astratti di Luigi Veronesi

di MARIO VERDONE

Non si potrebbe parlare di cinema astratto se prima non fosse esistita la pittura astratta. Non solo il film astratto, da alcuni anche detto assoluto, ne è una filiazione spontanea, ma sono gli stessi pittori astratti che, nel tentativo di realizzare la pittura in movimento, hanno rivolto la loro attenzione al cinema. Si può dire che è stata la pittura astratta a scoprire tutte le possibilità del « divenire » del colore: e che è stato il cinema astratto a realizzarle più compiutamente.

La imitazione della natura, in coincidenza con la nascita della fotografia, fu ripudiata da gran parte dei pittori. Rinunciando a rappresentare la realtà naturale, l'arte prese il nome di *non figurativa, non rappresentativa, non oggettiva, concreta, assoluta.* Tutte queste definizioni, in pittura furono considerate sinonimi.

Ma nel cinema la differenziazione tra film astratto (non figurativo, non rappresentativo) e film assoluto può apparire più netta, giacché con « film assoluto » è preferibilmente indicato (per esempio da Balázs) il documentario portato alle estreme conseguenze, con le sue immagini che non sono realistiche nel senso tradizionale, ma si valgono nondimeno della « realtà », o della concretezza, dell'oggetto; mentre il film astratto si attua nella assoluta non oggettività e non rappresentatività.

Joris Ivens ha osservato che, nei suoi primi film, egli si mosse nella direzione del cinema astratto; ma non essendo pittore, e non sapendo disegnare, invece di dedicarsi al film astratto (disegnato) gli è stato più facile realizzare un film assoluto come *Il ponte,* che non è un documentario su un ponte nel senso usuale, ma principalmente uno « studio del movimento ». Resta il fatto che il criterio

generale, per i film astratti (disegnati), e per i film assoluti (di oggetti concreti), è lo stesso: cambiano soltanto i materiali usati.

Scrive Béla Balázs nel suo « Der Geist von Film » (1):

« Ci sono film che non raccontano alcuna storia. Né una storia inventata, né il racconto dell'esperienza di un personale destino. Ci sono dei film che mostrano semplicemente una sola cosa e che non intendono, con ciò, farci partecipi di alcuna conoscenza.

La cosa mostrata è indipendente da relazioni narrative con altre cose, è sciolta da qualsiasi connessione. È semplicemente una cosa sola. E l'immagine, in cui essa appare, ignora tutto di essa, e di ogni altra cosa, e di qualsiasi loro significazione ».

E ancora:

« Il film assoluto vuol essere una forma d'arte a sé, una autonoma visione del mondo. Non lo psichico nel mondo esteriore, ma il mondo esteriore in quello psichico, deve essere mostrato da tali film. Non l'anima, quale essa appare nel comportamento, nella parola e nell'azione, cioè come una traduzione incompiuta, ma le cose, quali esse appaiono nell'anima ... Il film assoluto non vuol occuparsi dei piccoli residui che pervengono, dopo un lungo periplo, alla superficie corporea esterna: né vuol occuparsi del riflesso della psiche nei volti umani. Il film assoluto vuol cogliere le cose nella psiche. Giacché le forme espressive del film sono così vaste che possono rivolgersi direttamente ai fatti psichici e spirituali, allo stesso modo che i documentari puntano sul mondo oggettivo. E, come il documentario, il film assoluto non necessita di alcuna parola. La storia nasce dalla forma. Qui è l'antiletterario. Qui è il vero film assoluto. Le avventure delle forme, divenute viventi, determinano l'azione ».

Il film assoluto è distinto da Béla Balázs dal film surrealista che è fatto di « allucinazioni figurative », e dal film astratto, che *è basato su disegni,* coi quali la camera ha poco da spartire perché:

« l'inquadratura esiste già come data nel disegno e anche il ritmo di montaggio non ha in essi che una parte minima », se non in quanto già venne previsto prima del « si gira ». « Le forme non *sono* ma *divengono* e si realizzano. Qui il film ha aperto nuove prospettive alla fantasia creatrice dell'uomo.

Creando il film astratto il pittore svedese Eggeling ha nel 1917 creato un movimento di forme che non assomigliano a nessuna cosa, che sono forme pure, astratte, che hanno senso e significato unicamente ed esclusivamente come tali ».

---

(1) Cfr.: Béla Balázs: *Lo spirito del film,* in « Antologia di Bianco e Nero 1937-1943 », vol. I, Scritti teorici, pag. 789, Roma, 1964.

Le « gioie pure »

In « Note di cinema » (Milano, 1942) Luigi Veronesi evidentemente influenzato dalle esperienze degli artisti e teorici raccolti intorno alla Bauhaus ed a De Stijl, scrive un capitolo sul film assoluto (2) illustrandolo con fotografie tratte da film di Hans Richter (operatore Endrejat: *Filmstudie*), di Viking Eggeling (*Sinfonia diagonale*), di Marcel Duchamp (*Anemic cinéma*) e dai suoi stessi *Film n. 4* e *Film n. 6*.

Dopo aver notato che la pittura astratta e la fotografia (ma specialmente, aggiunge, il « fotogramma », o « registrazione di puri valori di luce e di ombra ») sono particolarmente dirette alla formazione di un linguaggio ottico che abbia per elemento base la luce, ed entrambe concorrono alla formazione del film assoluto, che per lui si identifica con il film astratto, Veronesi così identifica gli elementi del film assoluto (e confronta, a questo punto, le idee espresse da Moholy-Nagy in *Vision in motion*):

1) elementi ottici (luce-ombra-colore-forma) = VISIONE;
2) elementi cinetici = MOVIMENTO;
3) elementi acustici = SUONO.

Il film assoluto, continua, come la pittura assoluta, « tien conto particolarmente, a volte esclusivamente, del valore puramente visivo dell'immagine, al di fuori di qualunque considerazione di ordine sociale.

L'artista creatore del film assoluto lavorerà dunque, non a imitare, sia pure perfettamente, la realtà delle cose, ma a creare una nuova realtà: quella della luce, dell'ombra e del colore, suscitatori di emozioni pure, o — secondo una frase di Diderot — di « gioie pure ».

Il movimento anch'esso deve essere inteso come realizzazione di puri movimenti cinematografici; al di fuori delle leggi fisiche dei movimenti reali, quelli cinematografici agiranno liberamente nel tempo e nello spazio. Movimenti continui, alternati, compenetrati, rallentati, accelerati, potenziati dal montaggio, saranno la base cinetica del linguaggio ottico.

Il suono è un complemento importantissimo della visione. Naturalmente non va pensato come piatta riproduzione di rumori reali, e neppure come commento di una azione piuttosto che di un'altra.

Solo quando il suono sarà un contrappunto all'immagine esso assolverà completamente il suo compito.

Il film astratto, in quanto film assoluto, realizza l'armonia ottico-acustica di: luci-ombre-forme-colori-movimenti-suoni-silenzi, in rapporti di tempo e di spazio tra loro.

---

(2) Il titolo richiama anche a MENNO DER BRACK: *De absolute film,* Rotterdam, 1931.

Il suono tanto dato dalla natura (voci-suoni) quanto ottenuto con mezzi artificiali sulla colonna sonora, sarà regolato da una sintassi analoga a quella ottica, così che le due costruzioni: visiva e sonora, partano da una grammatica unica.

I film assoluti, proiettati singoli o simultaneamente, nello spazio, su schermi multipli, trasparenti, su piani differenti, su schermi di sostanze gassose — fisse — permeabili ai suoni ed ai corpi, diranno parole nuove agli uomini nuovi ».

Origini del film astratto

Quali sono le origini del film astratto? Senza voler qui approfondire il problema, sul quale intendiamo intrattenerci in altra occasione, vediamo come lo stesso Veronesi cita in un altro suo scritto, « Il cinema astratto » (3), una fonte sicura: l'articolo programmatico di Leopold Survage, il pittore di origine russa, in « Soirées de Paris », la rivista di Apollinaire (nn. 26-27, 1914): articolo che però non ebbe un seguito pratico a causa della guerra. Degli studi di Survage per il film progettato « Rythme-couleur » non restano che alcuni disegni e schizzi, ma nessun esperimento su pellicola.

Nell'articolo « Dal quadro alla striscia al film », pubblicato nella rivista « Magazine of Art », febbraio 1952, e tradotto in parte, nel n. 4 del gennaio 1953, da « Sele-arte » (4), Hans Richter rifà la storia della sua esperienza pittorica e cinematografica astratta, affrontata nell'intento di « padroneggiare » il « mucchio di frammenti » ereditato dai cubisti.

« Perdetti gradualmente interesse per il " soggetto " — per ogni soggetto — e puntai invece sulla opposizione elementare fra positivo e negativo (bianco e nero) che mi dava almeno una salda ipotesi con la quale organizzare le relazioni di una parte di un quadro con un'altra. Così facendo la " forma " come tale divenne un ostacolo, e la sostituii perciò con divisioni diritte o curve della tela, che divenne a sua volta una superficie sulla quale organizzare gli opposti. La ripetizione dello stesso elemento in diversi punti della tela e le ripetizioni con maggiori o minori variazioni mi consentivano un certo dominio.

All'inizio del 1918, mentre ero impegnato in queste ricerche, Tristan Tzara picchiò sul muro che separava le nostre stanze in un alberghetto di Zurigo, e

(3) In « Ferrania », Milano, 1947.

(4) Lo scritto è riprodotto per intero nel fascicolo n. 54 (dicembre 1964) de « La Biennale di Venezia », numero interamente dedicato alle avanguardie cinematografiche.

mi presentò Viking Eggeling. Si riteneva che egli fosse impegnato nello stesso genere di ricerche estetiche. Dieci minuti dopo Eggeling mi faceva vedere alcuni dei suoi lavori. Il nostro completo accordo in tema di estetica e di filosofia portò spontaneamente ad una intensa collaborazione, e ad un'amicizia che durò fino alla morte di lui nel 1925.

Dove io ero soltanto partito, Eggeling aveva già creato una teoria e un sistema compiuti. Aveva preso come punto di partenza il concetto cubista di forma elementare, come me, ma aveva trovato in Rousseau una tecnica dell'orchestrazione (le piante nelle foreste vergini del Douanier, gli alberi nei suoi viali, gli omìni come piccole note musicali nelle sue strade) che contribuiva a chiarire la via che aveva scelto. La sua dinamica del contrappunto, che egli chiamava *Generalbass der Malerei,* abbracciava generosamente, e senza discriminazione, ogni possibile relazione fra le forme. Il suo temperamento, metodico al punto d'essere scientifico, lo portava allo studio analitico del comportamento degli elementi formali in diverse condizioni.

Egli tentava di scoprire quale " espressione " poteva assumere una forma sotto le influenze di varii opposti: piccolo rispetto a grande, luce rispetto a buio, uno rispetto a molti, basso rispetto ad alto, e così via. Connettendo intimamente (" equilibrando ") i più acuti contrasti del più vario ordine con i loro opposti, poteva così misurare una illimitata molteplicità di relazioni. Gli elementi in contrasto venivano anche usati per drammatizzare due o più complessi di forme, e le analogie venivano usate entro lo stesso complesso di forme per metterle in nuove relazioni fra loro.

A tutti e due noi piacevano le prime opere di Kandinsky; tuttavia pensavamo che una libera improvvisazione com'era la sua avrebbe dovuto venire più tardi, dopo la definizione di un principio generale.

Vedemmo nella sua forma astratta, completamente liberata, non solo un nuovo mezzo, ma la base stessa di un linguaggio universale. Essa, come scrivemmo in un opuscolo dal titolo *Universelle Sprache* che pubblicammo nel 1920 doveva essere un mezzo di esperienza intellettuale ed emozionale per tutti, ed avrebbe ridato all'arte la sua funzione.

Cercammo di raggiungere qualcosa di più di una soluzione soltanto soggettiva. Ci sentivamo preparati a sacrificare tanta spontanea espressione individuale quanta si dovesse, per il momento, allo scopo di chiarire e di " purificare " il materiale, forma e colore, e perché il principio stesso emergesse in tutto il suo significato. " Agire nello stesso modo con cui la Natura organizza la materia, ma usando soltanto il suo principio, non le sue forme ", per dirla con le parole di Eggeling.

Due anni dopo il nostro primo incontro, queste idee dovevano portarci ad unirci a Van Doesburg, e poi a Mondrian, a Malevic, a Gabo, a Mies van der Rohe, a El Lisickij e ad altri ancora.

La collaborazione fra Eggeling e me ebbe una quantità di conseguenze.

1. Le nostre ricerche ci portarono ad eseguire un gran numero di disegni come trasformazioni di un elemento formale in un altro. Erano questi nostri " temi ", o " strumenti ", come li chiamavamo per analogia con la musica, la forma artistica che ci influenzò di più. Intendevamo giungere alla " musica della forma orchestrata ".

2. Il metodo dell'analogia-contrasto, cioè " orchestrazione di un dato strumento " in fasi differenti, ci portò all'idea della continuità.

3. Quando nel 1919 arrivammo a stabilire una definita linea di continuità su lunghe strisce, ci rendemmo conto che in questo modo si veniva a produrre una certa specie di multiple e dinamiche relazioni.

4. Il nostro procedimento di contrasto-analogia aveva determinato una energia dinamica che aumentava col moltiplicarsi delle relazioni. Si determinavano i rapporti dell'inizio con la fine, della prima parte con la seconda, della seconda con la terza, della sinistra con la destra, dell'alto con il basso, di ogni parte con ogni altra.

Senza intenzione eravamo arrivati ad una specie di espressione dinamica che produceva una sensazione assai diversa da quella della consueta pittura di cavalletto. Questa sensazione consisteva nello stimolo che l'occhio memore riceve dal portare la sua attenzione da una fase, da una sequenza ad un'altra che può essere indefinitamente continuata. Ciò avviene perché il motivo estetico è proprio la relazione di ogni parte col tutto. Nel seguire in questo modo il processo creativo, lo si sperimenta appunto come processo, non come fatto singolo e puntuale. E in questo modo l'occhio viene stimolato ad una partecipazione che è particolarmente attiva, a causa della necessità di ricordare a memoria.

Queste mi sembrano le caratteristiche principali della striscia, la quale dà sensazioni che la pittura di cavalletto, per la sua stessa natura, non può offrire, in quanto è una forma statica. Van Doesburg pose il problema in modo diverso: " non importa nulla, se uno che guarda una tela di Mondrian muove i suoi occhi (da « opposto » all'altro), o se invece è una striscia che si muove davanti a lui ". Penso però che questa obiezione polemica non tenga conto che l'atteggiamento del creatore e quello dello spettatore sono diversi in ogni caso.

Considero la striscia come una nuova forma d'arte (vecchia però di quattromila anni) che nonostante le difficoltà sociali che ha incontrato — come il fatto di non essere apprezzata dai mercanti d'arte e di non trovar facile posto sopra il caminetto del collezionista potenziale — dovrebbe divenire un modo di espressione moderno. Vi sono sensazioni derivate dalla striscia che non possono essere provate in nessun altro modo, né con la pittura di cavalletto, né col film.

È lecito ritenere che gli Egizi ed i Cinesi abbiano sentito il valore di quella particolare forma di espressione, e che è piaciuto loro di arrestare il tempo in quel modo. Altrimenti quella forma non si sarebbe sviluppata e non si sarebbe conservata fino ad oggi, come in Cina.

L'unità statica che lega fra di loro le sequenze è la forma dell'intera striscia. L'unità temporale è la stessa che nella pittura di cavalletto sebbene sia espressa in modo del tutto diverso. Nella pittura su strisce l'orchestrazione di tutte le fasi di sviluppo della forma è fatta in modo che queste sono viste e sentite tutte nello stesso tempo, avanti e indietro. Questo è uno dei caratteri più distintivi di questa nuova espressione plastica: " Divenire e durata non sono in nessun modo un frammento dell'eternità immutabile, esse sono la sua espressione. Ogni forma occupa non solo spazio, ma tempo. Essere e divenire sono una sola cosa ... " (Eggeling).

Il passo logico che avevamo compiuto con la striscia ci aveva messi, per così dire, fuori del mondo della pittura di cavalletto. Ma ci spinse ancora più avanti. Nel 1919, dopoché avemmo finito la nostra striscia, cominciammo a comprendere che avevamo raggiunto più di quello che avevamo cercato, e ci apparve chiara la necessità di mettere in movimento quell'energia dinamica accumulata. Non avevamo mai neppur sognato una cosa simile, durante tutta la nostra collaborazione: eppure era lì. E il movimento implicava il film.

Nel 1921 Eggeling aveva ormai compiuto la prima versione della sua *Sinfonia diagonale,* ed io stavo finendo il mio film *Ritmo 21.* Eravamo del tutto immersi nel nuovo mezzo artistico. Non si trattava soltanto della orchestrazione delle forme, ma anche delle relazioni di tempo, che dovevamo affrontare nel film. La singola immagine scompariva in un fiume di immagini che avevano un senso solo se aiutavano ad articolare un nuovo elemento, il tempo ».

Una storia breve

In Italia le ricerche nel dominio dell'astrattismo, come arte che mette in movimento le forme libere da imitazione, interessò i futuristi, che mirarono a utilizzare il film al posto della tela e considerarono quali elementi dell'inquadratura le « chiazze di colore », la « musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata » (vedi il « Manifesto » di Marinetti, 1916). Ma l'intento non fu raggiunto che dai pittori stranieri, chiunque ne fosse stato il primo: Survage, Eggeling, Richter, Duchamp.

Luigi Veronesi, che del cinema astratto fu in Italia il vero, e unico, portavoce, così ha scritto:

« I primi furono il pittore svedese Viking Eggeling e il pittore tedesco Hans Richter. Eggeling fin dal 1916 non dipingeva più nello stretto senso della parola, ma componeva continue " variazioni " di un tema visivo che nelle varie tavole si sviluppa, prende rilievo, si " muove ". In questo periodo (siamo nel 1918) egli si incontra con Richter, interessato ai medesimi problemi, e insieme studiano la grafia cinese: i vari segni chiave e le loro infinite combinazioni.

" Ma un giorno Eggeling " scrive Richter, " scoprì la nuova forma artistica adeguata alle nostre esperienze. Da tempo studiavamo le variazioni di un tema su trenta o quaranta tavole staccate: Eggeling suggerì di seguire le loro trasformazioni e il loro sviluppo in un modo continuo, utilizzando un rullo ... Ciò non era né pittura né musica. Era semplicemente — noi ce ne siamo accorti più tardi, dopo un lavoro pieno di febbre, *cinema!* "

Nel medesimo periodo un altro pittore, Ruttmann, lavorava in Germania per realizzare film astratti; con altri mezzi, utilizzando soprattutto forme di plastilina alle quali cambiava forma ad ogni fotogramma, egli girava dei film che poi colorava a mano.

Intanto Eggeling e Richter potevano fortunatamente usufruire, per breve

tempo, degli studi dell'UFA per realizzare alcuni loro film, e così Eggeling fece la *Sinfonia diagonale,* un film di 70 metri, e Richter una serie di brevi film di 50 metri chiamati *Ritmo* 21, 22, 23, 25. Anche Ruttmann produsse alcune opere astratte: *Opus I, II, III, IV,* che pure essendo artisticamente inferiori a quelle degli altri due pittori, le superano dal punto di vista strettamente cinematografico. Anche in Francia non mancarono esperienze in questo campo, se pure ridotte a pochi frammenti di Man Ray e al *Cinéma anemic* del pittore Duchamp.

Con l'avvento del film sonoro fu ancora un tedesco, Fischinger, a realizzare film astratti composti da forme e colori in movimento legati da un ritmo musicale che poteva essere nato prima. Alcuni suoi film, come la *Composizione in blu* (1932) sono opere di assoluto valore artistico.

Tranne brevi esperienze isolate (non bisogna dimenticare che tutti coloro che si sono dedicati al film astratto hanno lavorato con mezzi tecnici di fortuna e con limitatissimi mezzi finanziari) in Cecoslovacchia, in Francia e in Italia non è stato fatto altro; solo oggi, in America e in Inghilterra sembra ci sia qualcuno che abbia raccolto l'eredità dei pionieri europei: Mac Laren e Len Lye.

La storia del film astratto è breve: come vediamo, si riassume in pochi nomi e in poche opere, alcune delle quali però di una bellezza e di una purezza sorprendenti. Non sappiamo se il film astratto continuerà a vivere o se altri film verranno, se altre strade nel campo del cinema puro saranno battute. Forse un giorno avremo film astratti di nuovo genere, proiettati singolarmente e simultaneamente nello spazio, su schermi multipli, su piani differenti, su schermi permeabili ai suoni ed ai corpi; essi potranno dire allora parole nuove e faranno più ricco e più magico il linguaggio del cinema ».

Un importante nucleo di pittori astratti si formò in Italia verso il 1932 a Milano, attorno alla Galleria « Il Milione », con opere in assoluto contrasto con l'arte ufficiale del tempo, identificabile con le concezioni che presiedevano al « Premio Cremona ». Erano Atanasio Soldati, Osvaldo Licini, Virginio Ghiringhelli, Manlio Rho, Mario Radice, Luigi Veronesi, Carlo Fontana, Bruno Munari (5).

E fu da questo gruppo, che io sappia, che nacquero le sole esperienze italiane valide di cinema astratto: prima quella di Luigi Veronesi (1932) e poi, ma assai più tarda, quella di Bruno Munari (1964). La prima, creatrice di forme astratte; la seconda, che cerca nel contatto col mondo industriale l'occasione di rilevare forme pure, come nel film *Inox.*

---

(5) Cfr. CARLO BELLOLI: *Proposta per una evidenza dell'astrattismo italiano,* Milano, dicembre 1963.

Caratteristiche dell'arte di Veronesi

Considerando, nel suo complesso, l'attività di Luigi Veronesi, non possiamo non ravvicinarne le caratteristiche a quelle degli artisti di avanguardia degli anni venti, che si raggruppano nei sodalizi della Bauhaus, di De Stijl, delle avanguardie fiorite in URSS con e dopo la rivoluzione.

Un Moholy-Nagy, che è l'artista che gli è più familiare, — e in effetti lo conobbe e gli fu vicino durante il suo soggiorno svizzero — fu pittore, fotografo, scenografo, grafico, cineasta. La stessa vasta esperienza appartiene anche a Luigi Veronesi. È vero, d'altra parte, che Veronesi è anzitutto pittore e che il nucleo base del suo lavoro è sempre stato la pittura. Tutto quanto egli ha realizzato, in qualsiasi altro campo, resta conseguenza e proiezione delle sue ricerche pittoriche.

Luigi Veronesi è nato a Milano nel 1908. I suoi studi furono tecnici e artistici insieme, e non gli dispiacque di proseguirli nel campo delle arti applicate. Ha esposto in Italia a partire dal 1932 alla Galleria del Milione e nel 1934 ha fatto parte del gruppo internazionale « Abstraction-Création, Art non Figuratifs », fondato a Parigi da Herbin, Vantongerloo, Béothy, Gleizes, Gorin. Era il periodo in cui dopo cinque lustri di vita, la pittura astratta, come ha scritto il critico Alain Delembert, non era ancora uscita dalla sua fase polemica: « bandita nell'Europa centrale, mal tollerata in Italia, restava a Parigi rara e incompresa, e Robert Delaunay, Sonja Delaunay-Terk, Auguste Herbin, Albert Gleizes, erano quasi soli, fra i francesi (ma la Terk veniva dalle avanguardie plastiche sovietiche) ad animare la nuova tendenza, quando Kandinsky lavorava nell'ombra e Piet Mondrian era ignorato ».

Nel febbraio 1939, Veronesi fece la sua prima esposizione parigina a Montparnasse, alla Galerie de l'Equipe, facendosi subito conoscere in tutta Europa. « L'unico pittore italiano astratto che conosco è Veronesi » ebbe a dire, dopo quella mostra, Kandinsky.

Il successo fu completo e con l'occasione della mostra si organizzarono conferenze sull'arte astratta, e Nadia Tagrine suonò musica atonale scritta nel 1938 da Riccardo Malipiero (« 14 variazioni di un tema musicale ») sulle « 14 variazioni di un tema pittorico » (1936) di Luigi Veronesi: quanto di più puro ha offerto la sua grafica nella ricerca di un « ritmo ininterrotto », cioè

— come scrive Dalembert — « di un movimento di linee e colori senza soluzione di continuità, che si svolge da una tavola all'altra nella armoniosa struttura di una composizione unica ». Ed è qui che nasce la prima concezione di « cinema assoluto » del Veronesi, sperimentata anche a colori. Della mostra all'« Equipe » ha scritto Lo Duca in « Emporium » (vol. LXXXIX, 1939): « Luigi Veronesi è penetrato nel mondo dei ritmi, astratti per convenzione, ma dotati di una geometria sensibile che ricorda ad ogni istante la musica ».

Nelle sue opere di questa epoca, Veronesi paga volentieri il suo debito di fedeltà e gratitudine a Moholy-Nagy, Mondrian, e Malevic, alla avanguardia grafica e plastica sovietica, alla Bauhaus e a De Stijl: sono essi che idealmente lo conducono a una sempre maggiore interiorizzazione della sua pittura, a un linguaggio pittorico « assoluto ».

La guerra rimise in giuoco per molti artisti ogni ricerca e obbligò a conversioni, a ripensamenti, ad aggiornamenti: non per Veronesi che, all'avanguardia com'era, e tra gli italiani proprio come un ricercatore solitario, riprese il proprio lavoro dal punto in cui era partito, con grande coerenza estetica, mai tradita, che corrisponde a una visione pura, ad una perfetta chiarezza.

Fu invitato, dal 1944, ad esporre alle maggiori manifestazioni di pittura astratta: alla Kunsthalle di Basilea (1944), alla Mostra « Arte astratta e concreta » di Milano (1945), tra i « 50 pittori italiani a Parigi » (1951), alle Biennali di Venezia e Sao Paulo: e nella seconda Biennale veneziana dell'incisione ottenne il primo premio per la Xilografia.

Attivo partecipante al movimento astrattista fin dagli inizi, Veronesi ha illustrato nel 1936 il « Quaderno di geometria » di L. Sinisgalli (solo nel 1948 Sinisgalli realizzò con Virgilio Sabel *Lezione di geometria*) ed ha eseguito dal 1937 al 1943 studi di scenografia teatrale non figurativa (Milano, Parma, Bergamo, Venezia), e dal 1938 studi ed esperienze di fotografia astratta. Dal 1939 al 1942 realizzò film astratti colorati a mano, la maggior parte dei quali distrutti nei bombardamenti del 1943; ma meritò un premio nel 1949 al Festival di Knokke-le-Zoute per « la migliore utilizzazione del colore ».

La sua arte è candida e ascetica, ritmica e lineare, trasparente e trascendente, con un gusto raro dell'atmosfera e dello spazio: « Sassi leggeri che volano e giocano come ippogrifi nel cielo »; « un occhio che fruga nella natura come il vento »; « un colore

deciso e vivo, elaborato e maturato, come scolpito nella luce », ha detto suggestivamente un suo critico, Osvaldo Patani: « toni luminosi per elaborare la sua teoria della luce complementare », con « un naturale bisogno di invenzione ritmica e cromatica che corrisponde e si adegua ai suoi sentimenti ».

Partito, più di trenta anni fa, da una astrazione geometrica *fredda* non ha rifuggito dal contatto con quella espressionistica. « Cerco di trovare — ha spiegato lui stesso — nella scoperta di un infinito spaziale assolutamente pittorico, un ordine poetico del tutto libero, ma in cui resta sempre un fondamento compositivo di origine geometrica derivato dalle esperienze passate, e che mi sembra meno freddo anche perché più calda e più espressiva credo si sia fatta la materia pittorica delle mie opere ».

I film di Luigi Veronesi, realizzati tutti in 16 mm sono:

film n. 1 - documentario di una ipotetica traversata di Milano da un capolinea all'altro - 1939 - distrutto dai bombardamenti del 1943.

film n. 2 - *I caratteri* - film a colori - 1939 - distrutto dai bombardamenti del 1943.

film n. 3 - *Le visage et la couleur* - studi sull'espressione umana nel cinema attraverso il colore - film in bianco e nero, a colori, con viraggi e dipinto a mano - 1940 - ne esistono solo alcuni pezzi in parte rovinati.

film n. 4 - film astratto a colori dipinto a mano, con qualche sequenza colorata per viraggio - musica da « Histoire du soldat » di Strawinsky - 1940.

film n. 5 - film astratto - dipinto a mano - musica « Royal Garden Blues » - 1940 - distrutto dai bombardamenti del 1943.

film n. 6 - film astratto - dipinto a mano - musica « Mood Indigo » - 1941.

film n. 8 - film astratto - dipinto a mano - distrutto dai bombardamenti del 1943.

film n. 9 - film astratto - dipinto a mano - muto - 1951.

Dovremmo tacere di questi film perché la maggior parte (n. 1, n. 2, n. 3, n. 5, n. 8) furono distrutti dai bombardamenti del 1943? Non ci sembrerebbe giusto, anche se questo è tutto il destino del film d'avanguardia italiano, giacché perduti o difficilmente consultabili sono quelli di Marinetti, Bragaglia, D'Errico, Ginna, Oriani.

I film scientifici

L'attività cinematografica di Veronesi si è manifestata anche nel settore della indagine scientifica. Esempio singolare da ricordare è *Film n. 7 - L'atomo,* su soggetto di Parisi e Colombini, scenario e realizzazione di Veronesi. Girato nel 1942, anch'esso è scomparso, distrutto dai bombardamenti del 1943. E, come Pasinetti, si dedicò alla cinematografia chirurgica, con un centinaio di film girati fra il 1941 e il 1943 per conto del prof. Viganò presso il Centro Mutilati di Milano. Si trattava esclusivamente di traumatologia. Veronesi ne ricorda soltanto due titoli: *Paralisi del radiale* e *Pseudo artrosi diafisi femorale.* Tutti questi film sono andati, anch'essi, completamente distrutti col bombardamento del Centro Mutilati nell'agosto 1943. Non ne rimangono che fotogrammi isolati, avanzi dei montaggi.

Come scenarista, Veronesi ha sceneggiato il racconto *Due giorni sprecati a Kansas City* di Saroyan (1942), ha scritto il soggetto di *I colori* (1949), film per ragazzi, e lo scenario di *Psicofisiologia di alcune sensazioni* (1942). Infine la sceneggiatura del Film n. 8 su una poesia di Philippe Soufault, pubblicata nel n. 3-4, gennaio-febbraio 1943 di « Pattuglia ».

Il teatro astratto

Un altro discorso richiede la sua attività di scenografo, con scene astratte e costruttiviste, esplicata in un teatro di avanguardia milanese, il Teatro di Palcoscenico, che con gli esperimenti di Beniamino Joppolo, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, sta certamente all'origine dell'esperienze sfociate nel Piccolo Teatro di Milano.

Della scenografia astratta ha posto chiaramente in evidenza i termini Antonio Giulio Bragaglia (6) rilevando come la ricerca dei ritmi astratti, avulsi da ogni pretesto, subisce, nella scenografia, le sorti generali della pittura detta astratta, in dipendenza delle contingenze tecnico-sceniche.

(6) ANTON GIULIO BRAGAGLIA: *Scenografia astratta* in « Teatro Scenario », n. 12, Roma, 1952.

« L'idea del teatro astratto si vale oltre che del gesto, dell'azione coreica e della orchestica generale delle scene, alle quali deve essere conferito un ritmo di espressione nuova, antirealistica, per mezzo di tutto l'ambiente. Gli scritti e le teorie di Alberto Visconti sono le prime in Europa e le più originali teoriche di un teatro astratto mirante ad esprimere, ritmicamente, l'idealità passionale dell'artista: l'integrale sensibilità dell'anima umana ».

A.G. Bragaglia sostiene che il teatro astratto è nato in Italia. Notando che i dadaisti fecero della pittura astratta verso il 1920, trent'anni or sono, e tra essi va ricordato il pittore-filosofo Giulio Evola (7) aggiunge: « Prima degli stranieri furono gli italiani a pensare al teatro astrattista. Vent'anni or sono i futuristi italiani accennarono all'astratto tra le tante teorie di Boccioni, Balla e Carrà, pur senza dedicarsi a produrre una vera e propria arte astratta quale venne definita da altri ».

E continua il Bragaglia:

« Furono soprattutto Alberto Visconti ed Evola a darne (del teatro astratto) due diverse teorie. Ma il primo a pensare propriamente ad un teatro astratto fu nel 1913 mio fratello Alberto e a realizzarne queste idee in scene, voglio dire in teatro, Enrico Prampolini, a Parigi, nei suoi *Balletti* con Madame Ricotti.

Nei suoi " Manifesti della Scenografia Futurista (1915-24) " Prampolini aveva scritto: " la scenografia tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da considerarsi definitivamente superata, perché è un compromesso statico in antitesi al dinamismo scenico dell'azione teatrale ".

" L'astrazione della scenografia futurista parte dal concetto di sconfinare dai termini della scena tridimensionale, spezzando cioè la superficie orizzontale prospettica con l'intervento di elementi verticali, obliqui, simultanei, polidimensionali, forzando la resistenza cubica dell'arcoscenico con l'espansione sferica dei piani plastici ritmati nello spazio: per giungere alla creazione dello spazio scenico polidimenzionale " ».

Nel citato scritto la priorità italiana nella visione teatrale teorica dell'astrattismo è rivendicata, più volte, a favore di Alberto Visconti (cioè Alberto Bragaglia, quarto dei fratelli Bragaglia) per i suoi scritti sulla teatralità plastica per un « teatro vivente » astratto. Pubblicati da riviste e giornali italiani fra il 1915 e il 1920, ven-

---

(7) Giulio Evola, più noto, oggi per le sue opere filosofiche, fece nel 1920 bozzetti scenografici (astratti) per « Pelléas et Melisende » di Debussy.

nero tradotti in vari paesi. Le idee furono riassunte da Bragaglia ne « Il teatro teatrale » e ne « Il teatro della Rivoluzione » (8).

Ma il Bragaglia ricorda anche il teatro « astratto » di Ricciardi (Argentina, 1918) cioè il « Teatro del colore », e *Il cabaret epilettico* di F.T. Marinetti ed A.G. Bragaglia (Teatro degli Indipendenti, 1923).

Scenografie di Veronesi

Attraverso la scenografia di Veronesi torna evidente l'influsso esercitato dalla Bauhaus, che ebbe tra i suoi scenografi astratti e costruttivisti Enrico Nehrer, A. Schawinski, F.W. Boyler, G. Teltscher, Oskar Schlemmer, L. Moholy-Nagy, Farkas Molnar, Kurt Schmidt.

Le scenografie di Luigi Veronesi, studiate con bozzetti costruiti e piante, nella disposizione delle luci e in rapporto ai movimenti da compiersi sulla scena, sono le seguenti:

per « Giornata nel tempo » di Ernesto Treccani, rappresentato al Teatro di Palcoscenico - 1941

per « Il coro del distacco » di Ernesto Treccani, rappresentato al Teatro di Palcoscenico - 1941

per « L'uomo dal fiore in bocca » di Pirandello, rappresentato al Teatro di Palcoscenico - 1941

per « Minnie la candida » di M. Bontempelli, musica di R. Malipiero rappresentato al Teatro Regio di Parma, diretto da Gianandrea Gavazzeni - 1942

per « Giorno d'ottobre » di Kaiser, rappresentato al teatro La Fenice di Venezia - 1947 - dalla compagnia di Laura Adani; ma, ha dichiarato Veronesi, le scene furono in questo caso realizzate in modo da alterarne tutto lo spirito e l'impostazione e ne rimase così addolorato che non volle più occuparsi di scenografie da realizzare.

Furono inoltre da lui eseguiti studi dove più insistente è l'influsso in lui esercitato dai costruttivisti russi:

per « Re fame » di Andreyew - 1940

per « Anatema » di Andreyew - 1940

per « Il lutto si addice ad Elettra » di O'Neill - 1942

per « Il lungo viaggio di ritorno » di O'Neill - 1942

---

(8) Cfr. « Cronache di attualità », Roma, 1916-22.

per « L'histoire du soldat » di Stravinsky, realizzazione con marionette - 1942

per « Il re pastore » di Louis Cortese - 1941

per « Balletto » di Riccardo Malipiero - 1941 - con i costumi e un film astratto da proiettare

per « Fedra » di Racine - 1947 (cfr. *Racine,* a cura di L. Budigna, Poligono, Milano 1947)

per « Giobbe » - 1947 (cfr. *Antico teatro ebraico,* a cura di E. Villa, Poligono Milano, 1947)

per « Il cappello di paglia di Firenze » di Labiche - 1949.

Particolarmente interessanti, tra questi esperimenti non portati a termine, mi sembrano: il *Balletto* di Malipiero (1939-40) di cui ideò sei scene, una delle quali reca una sfera monocola alla Duchamp, nella quale avrebbe dovuto attuarsi, come schermo, la proiezione di un film astratto. (E qui conviene ricordare che Emilio Vedova ha fatto qualcosa di simile nel 1961 nella scenografia per *Intolerance* di Nono, dove sono delle forme asimmetriche che ricevono proiezioni di luci); e l'*Histoire du Soldat* di Strawinsky che avrebbe voluto realizzare con la regia di Luigi Rognoni nel teatro dei fratelli Colla, il « Gerolamo », per conto del teatro delle Novità di Bergamo.

Ho assistito, nello studio di Veronesi, alla riesumazione di una delle marionette ideate per l'*Histoire,* ripescata, a pezzi, in una soffitta: sono personaggi articolati dove prevale il cono, il cubo, la sfera; e ricordano quelle di Oskar Schlemmer, di Fortunato Depero, di Giorgio De Chirico (1915).

Il « fotogramma »

Un altro aspetto, e particolarmente importante, della attività di Luigi Veronesi, di cui si hanno fortunatamente significativi documenti, è nel dominio del « fotogramma » e della fotografia astratta, cui si dedicò dal 1932-33. Fece poi ricerche e studi sui grigi fotografici (e qui si torna a Moholy-Nagy, e El Lisickij, ai pittori di De Stijl, a Ritcher) da inserire come elemento pittorico nella pittura. Fece studi sulla *solarizzazione* e su tutte le possibilità espressionistiche della fotografia, continuati ancor oggi nel campo della microfotografia a colori a luci polarizzata. E nel 1947 fu uno dei

fondatori del gruppo « La Bussola », scioltosi nel 1953, e composto, oltre che da lui, da Cavalli, Finazzi, Leiss, Wender. La loro prima mostra collettiva suscitò un interesse non effimero. Scriveva Giuseppe Pistorio su « Ferrania » (9), sostenendo la esistenza di una fotografia artistica: « Il cinema sta alla narrativa, poesia o prosa che sia, come la fotografia sta alla parola lirica, alla parola pregnante e raddensata di tutta la sua espressione nativa, alla parola autonoma ».

E prendendo ad esempio Veronesi: « Nella fotografia di Veronesi mi pare che il problema della fotografia-parola lirica si ponga con particolare urgenza. Nei suoi ramoscelli e nelle sue piume non si può certo parlare di richiamo al disegno, al quadro, e via dicendo: si giunge alla realtà fotografata che diviene quanto di meno copia, di meno identico, di meno riportato ci possa essere. Alla realtà che ritrova in se stessa un aspetto originale e tanto nuovo da richiamarci, anche se contraddittorio, l'aggettivo *irreale* ».

Luigi Veronesi, oltre ad avere praticato — sulla scia degli appartenenti alla Bauhaus — il fotogramma, ne ha dato anche una illustrazione in una nota su Ferrania (n. 8, 1956), rifacendosi a quanto aveva detto sull'argomento (Telehor, n. 1, 1936) Lazlo Moholy-Nagy:

> « Il fotogramma, cioè l'immagine luminosa ottenuta senza la macchina fotografica, è il segreto della fotografia. In esso si rivela la caratteristica unica del procedimento fotografico che permette di fissare immagini di luce e ombra su una superficie sensibile senza l'aiuto di alcun apparecchio. Il fotogramma apre nuove prospettive su un linguaggio visivo finora completamente sconosciuto e governato da leggi proprie. Nella lotta per giungere a un nuovo modo di vedere le cose, il fotogramma è un'arma del tutto materializzata ». Questa è la definizione che il grande fotografo e teorico della fotografia L. Moholy-Nagy scriveva nel 1936; non possiamo trovarne una migliore.

Il fotogramma, commenta Veronesi, non è una vera fotografia, ma è solo la registrazione della forma, della trasparenza e delle ombre di un oggetto. L'immagine che si ottiene non è mai « documento », ma la trasformazione di un oggetto in puro giuoco di luce e ombra.

---

(9) GIUSEPPE PISTORIO: *La I Mostra collettiva della Bussola,* in « Ferrania », Milano, n. 12, dicembre 1958.

Nato quando furono create la luce, le cose, e le loro ombre, si realizzò quando gli uomini riuscirono a fissare luce, cose ed ombre sulla carta fotografica.

Il fotogramma, continua Veronesi, rientra, nella maggior parte dei casi, in quell'orientamento « metafisico » o « astratto » che ha influenzato e condizionato buona parte di tutta l'arte contemporanea. Il fotogramma è una delle manifestazioni fotografiche di tale orientamento.

Ideato come ricerca di effetti curiosi, di sensazioni nuove e di modellazione chiaroscurale inconsueta, il fotogramma è entrato rapidamente a far parte delle esperienze dei fotografi più aggiornati; oggi il suo uso è molto corrente nella pubblicità grafica, nell'illustrazione e nella decorazione.

Nella sua forma più semplice il fotogramma si ottiene ponendo degli oggetti sopra o in prossimità di una superficie sensibile (stando in camera oscura a luce inattinica). Sistemati convenientemente gli oggetti si accende la luce bianca e la superficie sensibile sarà colpita e impressionata dove non ci sono gli oggetti o le relative ombre.

È evidente che per il fotografo paziente e ingegnoso infinite sono le possibilità che il fotogramma gli offre: basti pensare a tutti gli oggetti trasparenti, semi-trasparenti e opachi che si possono usare, alla possibilità di sovrapporre l'ombra di un oggetto a quella di un altro con successive esposizioni, alla possibilità di avere due o tre sorgenti di luce bianca, magari differenti di intensità, agli effetti che si possono ottenere con diverse gradazioni di carte, ecc.

Un ulteriore progresso nella tecnica del fotogramma si ha utilizzando come superficie sensibile non la carta fotografica ma del materiale trasparente (di solito lastre o pellicole diapositive); ciò offre ulteriori interessanti possibilità: sovrapposizioni in stampa di due o più fotogrammi, solarizzazione del fotogramma sia sull'originale che su un eventuale controtipo, effetto di rilievo ottenuto con negativo positivo scivolati, reticolature, ecc. Lo sviluppo non ha particolari caratteristiche, è in funzione del materiale sensibile usato; si deve però tener presente che pregio dei fotogrammi è la ricchezza di passaggi e dei mezzi toni: è quindi consigliabile non usare sviluppi troppo contrastati.

Ecco dunque la tecnica del fotogramma, semplice in sé e ricchissima di affascinanti variazioni e possibilità; gli oggetti ritrovano nel fotogramma la loro espressione primordiale, noi possiamo vederli al di là della loro forma reale, in immagini, che non ci appaiono e pure sono vere e che mutano instantaneamente al muoversi del minimo filo di luce.

La grafica e « Poligono »

Resta da esaminare un altro campo della attività di Veronesi, quello grafico nel quale la sua visione bauhausiana dell'arte si completa, e che assume per noi particolare significato proprio per essere stato esplicato in una delle più belle collane italiane di

studi cinematografici, certamente, dal punto di vista grafico, la più significativa: quella di « Poligono ». Si esaminino, oltre che gli impaginati, che si ricollegano a « Note di cinema » e ad altre esperienze grafiche (la collana teatrale di Rosa e Ballo), le copertine dei seguenti volumi: *Umanità di Stroheim e altri saggi* di Ugo Casiraghi, *Ragionamenti sulla scenografia* di Baldo Bandini e Glauco Viazzi, *Il linguaggio del film* di Renato May, *René Clair* di Glauco Viazzi, *L'età ingrata del cinema* di Léon Moussinac (serie saggi critici); *Entr'acte* di René Clair, *Zuiderzee* di Joris Ivens, *Il vampiro* di C.T. Dreyer (serie sceneggiature); *Mezzo secolo di cinema* di Francesco Pasinetti, *10 anni di cinema francese,* in due volumi, di Osvaldo Campassi, *Il film western* di Antonio Chiattone, *Storia del cinema muto italiano* di Maria Adriana Prolo (serie documenti).

Al bianco e nero tradizionali usati a forti contrasti, — il nero, ed anche il grigio, spesso assolvono funzioni particolari, per esempio nella costola del volume — si aggiungono, in sovrimpressione, due colori: sono arancione e celeste per *Entr'acte,* verde e marrone per *Zuiderzee,* rosa e blu per *10 anni di cinema francese.*

Caratteri, colori, montaggio: tutto concorre alla « costruzione del libro ». Contrasti, sovrimpressioni, viraggi. Tutti i mezzi di influenza visiva sono adoperati funzionalmente. Come El Lisickij, Veronesi non « adorna » il libro, ma lo « costruisce ». E sono, ancora una volta, evidenti i legami, per un ricorso fruttuoso agli stessi « mezzi », con i Moholy-Nagy, Rodcenko, Spenanova; nell'uso di segni alla Lisickij (vedi i « Ragionamenti sulla scenografia »), dei fotomontaggi costruttivisti, dei viraggi quali si incontrano nelle edizioni Voks di Mosca (1936). E attraverso queste creazioni, Veronesi si inserisce ancor più stabilmente, da un lato, nella cultura cinematografica italiana di prima e dopo la seconda guerra mondiale, e dall'altro, nella cultura artistica europea.

Conclusione

Pittura, xilografia, litografia, scenografia, architettura, grafica, fotografia, fotomontaggio, cinematografia: queste sono le attività di Luigi Veronesi, concentrate con omogeneità, praticate in profondità da un modello d'artista quale fu vagheggiato e incarnato dai costruttivisti.

In questo autentico bauhausiano — la cui personalità si ricollega per qualità istintive e per scelta intellettuale particolarmente a Moholy-Nagy, ma anche agli altri artisti della comunità di Dessau, come a quella del Vchutemas — possiamo, come altri han fatto, vedere una personificazione coerente dell'artista moderno che, senza abbandonare la ricerca « pura », alla quale anzi contribuisce con l'audacia dell'avanguardia, per trovarvi i propri caratteri espressivi, vede tuttavia l'arte in termini di consapevolezza, di utilizzazione sociale, di fungibilità costruttivista.

Miti contemporanei: Fellini e Bergman

di MARIA TERESA BUSCO

Il saggio che qui pubblichiamo, e che riprende il discorso su due registi significativi tracciando un documentato parallelo sul loro sfondo culturale-ideologico, costituisce una parte della tesi in sociologia con cui Maria Teresa Busco si è laureata in scienze politiche presso l'Università di Roma, relatore il prof. Franco Ferrarotti. Nell'intento di contribuire al sempre maggiore inserimento della cultura cinematografica negli studi universitari, « Bianco e Nero » ospiterà d'ora in poi, di quando in quando, tesi, estratti di tesi, ricerche ed altri studi compiuti nell'ambito degli Atenei italiani.

Secondo Robert Merton, autore di una interessante teoria sulla società moderna, la struttura culturale in un ambito sociale guida gli individui a centrare la loro adesione emotiva intorno al complesso dei fini culturalmente approvati. Con ciò le manifestazioni culturali di essi individui diventano non tanto la rappresentazione della cultura come dato oggettivo in un certo periodo storico, ma la derivazione sentimentale dai miti contemporanei.

Federico Fellini e Ingmar Bergman si possono annoverare fra tali miti, poiché malgrado il loro « messaggio » abbia un carattere tutto personale, legati come sono a tradizioni storiche, sociali, religiose differenti, si può riconoscere ad ambedue la capacità provocante di dirigere la vita sentimentale e razionale di gran parte della società d'oggi.

Ambedue fanno parte di un certo cinema contemporaneo che vuole reagire alla cosiddetta alienazione dell'uomo. Il termine descrive un fenomeno non recente ma che nella società moderna ha assunto proporzioni e reazioni universali: il processo di astrattizzazione, o, come lo definisce Baudelaire, di « atrofia dello spirito », della vita morale in una società industriale; un vero e proprio autoestraniamento dell'uomo, per cui l'uomo rinuncia a sé come anima ed è dominato dagli « oggetti » prodotti dalla civiltà industriale. Tuttavia la soddisfazione delle esigenze puramente materiali, conquistata dal migliore tenore di vita, conduce l'uomo a non essere

più centro attivo di energie e di pensieri, ma potenziale mercato delle sue qualità umane; egli non riesce a colmare le lacune della vita spirituale, la solitudine, la noia, la sterilità di una vita artificiosa, così che tenta di evaderne in modo patologico. Da qui l'esaltazione del deforme, il compiacimento per il « brivido » o una vaga nostalgia per il paradiso perduto dell'infanzia che l'Hordin ha definito un vagheggiamento del mito dello « status naturae » dell'uomo arcaico.

Il cinema di Federico Fellini presenta a questo proposito tutte le sintomatologie della malattia del XX° secolo, la neurosi. « Questa confusione sono io, come sono e come non vorrei essere » dice uno dei suoi personaggi. Ingmar Bergman invece vive il dramma moderno con una diversa angolatura. I grandi problemi umani della vita, della morte, della felicità e della fede sono al centro della sua crisi spirituale e la sostanza della lunga preghiera che in ogni suo film rivolge a Dio per conoscerlo e capirlo.

Questa differente prospettiva nell'impostazione del loro « problema » cinematografico presenta un carattere fondamentale comune. Si può infatti presentare la loro opera cinematografica come una ricostruzione delle tappe previste nel sistema filosofico di Kierkegaard nel suo « Aut-Aut ».

Il monologo felliniano infatti rappresenta quel tipo di angoscia che il filosofo descrive nello stadio estetico. Pur dibattendosi fra le pastoie di un certo tipo di carattere latino, con punte di genialità ed intuizioni fantastiche di marca tipicamente italiana, Fellini incarna la personalità estetica perché egli, come l'esteta kierkegaardiano, si accetta per ciò che è, cioè natura, e la sua confessione è antitetica a qualsiasi forma di pensiero logico, è solo aspirazione alla determinazione spontanea, immediata, vitale della propria irrazionalità. « La verità è verità solo quando è verità per me » dice Kierkegaard, « io odio le mummificazioni dogmatiche » afferma Fellini. L'uomo Fellini si sceglie dunque una propria idea di libertà nella sua determinata realtà umana, al di fuori di imperativi di ragione e di necessità, ma tuttavia il suo attimo di libertà oscilla tra l'ebbrezza e la disperazione, (è da ricordare al proposito, la catena dei « momenti magici » dei suoi personaggi, come nel finale di *Cabiria*, quello di Marcello nella *Dolce vita,* o l'amore ideale di Guido per Claudia in *8 e mezzo*), appunto come l'esteta che sprofonda nella vita e mentre si abbandona al godimento si rende consapevole nello stesso tempo che ogni cosa è vana.

Ma è da questa prostrazione dello spirito che la sostanza umana più vitale riemerge in un più raffinato piacere di amore umano, in un'accettazione cosciente della vita come vita-armonia. Così per lui la disperazione rappresenta l'antitesi di un processo dialettico di catarsi, ove giunga la liberazione del « mondo felice ». Ma è una fuga, perché il suo decifrare la vita lo ha portato a conclusioni troppo angosciose perché il suo spirito armonioso possa sopportarle. Allora ciò che per un momento lo aveva elevato alla pura espressione etica, il sentimento più aristocratico dell'uomo, la disperazione, non vale a farlo evadere dall'avventura della sua vita.

Accanto a lui nella ricerca, Bergman rifiuta la concezione esistenziale e vitalistica dell'esteta, per elevarsi a quel momento etico di cui Fellini ha avuto la percezione ma che non è riuscito a sostenere. Lo stesso Kierkegaard dice: « nessun uomo può sostenere l'infinito senza sprofondare nell'angoscia ». E l'appello di Bergman all'inconoscibile lo costringe al Grande Dolore, come senso della vita. Ma proprio in quanto egli è destinato a fallire nella sua ricerca superumana, riesce a capovolgere l'angoscia dell'impossibilità con la fede. Kierkegaard parla di « scandalo della fede » e Bergman lo segue nel paradosso: la disperazione si annienta solo con la fede, penetrando furtivamente in Dio. Una fede dunque intellettuale e sempre al limite del dubbio. Il regista si descrive tormentosamente (viene fatto di pensare alla confessione pubblica obbligatoria di certe religioni protestanti, fatta come espiazione delle colpe), ed esige dal pubblico una rispondenza spirituale « ... non vengo a portare la pace, ma la guerra nel vostro spirito ». Ma avviene che un certo pubblico rifiuti di portare le cicatrici delle sue coraggiose incisioni: « on aime pas Bergman en France, parce qu'il donne à penser » scrive Jacques Siclièr. In effetti egli, come Kierkegaard, chiede occhi che non si stanchino di guardare e orecchi che sentano il lavorio del pensiero. Come il filosofo sostiene « negare che esista l'angoscia dell'esistere è una pazzia, ma dimenticare che esiste è spensieratezza e vigliaccheria », così Bergman si affida ad un pubblico che non voglia evadere da se stesso e sedendo nell'oscurità della sala cinematografica « voglia, come una donna sul punto di partorire, la liberazione ». Nell'alternativa fra rispettare i suoi doveri verso se stesso e un compromesso con tale pubblico egli preferisce « affrontare le frontiere che il pubblico e la critica gli rizzano di fronte » e non rinnegare la sua opera.

Con questo i motivi kierkegaardiani della solitudine e dell'an-

goscia umane fanno da comune denominatore alla problematica dei due registi e aprono anche il dibattito per le nuove possibilità che il richiamo doloroso della loro coscienza li condurrà a scoprire per ritrovarsi di nuovo e raccogliersi in loro stessi.

L'apporto più propriamente poetico è dato nei loro film dal tema della solitudine umana, quella intrinseca all'uomo, immutabile e secolare per cui è stato detto dal Lukàcs « l'uomo è solo a priori ».

In un certo senso la storia della solitudine umana è la storia dell'irrazionalismo contemporaneo. L'uomo moderno, infatti, non grida una solitudine animale e corposa, l'assenza di voci, ma grida dalla sua anima la disperazione dell'uomo solo in mezzo alla folla.

Questo problema dell'esistenza umana, svuotata del suo contenuto sociale perché immersa in una compagine la cui solidarietà è data solamente dall'accettazione passiva del comune travaglio spirituale, costituisce il tema profondo del problema di ambedue i registi.

Tutto il loro procedimento cinematografico è inteso a trasformare poeticamente questa realtà umana, isolata, povera di spirito, e rappresenta il tentativo di umanizzare una cronaca sociale corrotta dal macchinismo del progresso industriale.

Nell'ambito dunque dell'« Aut-Aut » kierkegaardiano si può osservare come l'atteggiamento con cui l'uomo Fellini affronta la umanità sia di attesa. Attesa di chi cerca la verità nel suo prossimo e nello stesso tempo se ne sente distaccato, individuo senza la possibilità di divenire socio. Questo elemento negativo della sua tematica si è trasformato per necessità in un filo conduttore, condensato in una problematica che assume risonanze per gli altri, non certo per lui che l'ha estratta dal limbo delle sensazioni e delle percezioni. È stato detto che egli sente pietà e comprensione per le vicende dell'uomo e il desiderio di offrirgli una possibilità di salvezza. Ma è più giusto dire che l'occasione del regista è sempre e solo lui stesso, lui protagonista assoluto della storia umana, legato alla cronaca della Sua natura umana che si determina nelle Sue esperienze. Il pubblico in platea ne astrae invece un significato universalistico, vi vede una personalità genericamente umana, senza rilievo; che agisce, parla, in avvenimenti provvisori e aneddottici senza possederli, assiste cioè supinamente allo sdoppiamento patologico della personalità felliniana. Alla radice infatti dell'autoanalisi ossessiva del regista, sta la sua inettitudine a tener testa alla realtà. Egli non è un realista, ma non è nemmeno un regista psicologo, non vi è in lui il tentativo di dar vita a dei personaggi, se mai di arric-

chire la sua vita attraverso la proiezione delle sue fantasie in individui-ombra. Vede che non la vita egli fugge, ma se stesso e cerca di liberarsi di questa verità dissolvendosi in mille esperienze. La sua inettitudine raggiunge perfino la sua capacità di dubitare: il suo non è mai dubbio, ma inquietudine, « malattia dello spirito ».

D'altra parte il flusso delle sue reminiscenze, delle impressioni vaghe, ondeggia alle soglie della sua coscienza senza mai prendere forma, vaga in libertà nella vita crepuscolare del suo subconscio. Fellini è stato definito « una rara sincerità » il che in conclusione si potrebbe interpretare: il dubbio totale, la nostalgia per un passato di certezze ormai inafferrabili, un film-vita proiettato fuori della coscienza. Un film che, come la vita stessa, non ha una coesione di struttura, una felice formula di alchimia cinematografica per cui non sviluppando un canovaccio ma dilatando delle suggestioni momentanee, Fellini dà vita ad una storia. E non ad una storia qualunque, ma la sua storia, la sua sontuosa solitudine in cui dissemina le esperienze di tutta una vita, senza peraltro dar loro una qualche probabilità consequenziale, ma abbandonandole al ritmo debordante dei ricordi.

Un Fellini alogico non illogico dunque, per cui ogni sequenza ha una sua dimensione profonda, incosciente. E quando la realtà si fa troppo pesante da sopportare, egli fugge, ne evade con la fantasia. Perciò ferma la sua confessione a metà, si svincola dall'impegno morale di andare sino in fondo, per abbandonarsi alla sua vena irrazionale, alla celebrazione del meraviglioso. Direbbe Hegel che la sua rivelazione finale « la vita è bella, viviamola insieme » è come un colpo di pistola. E per questo il suo anelito alla singolarità è rimasto esclusivamente un gioco bizzarro, vincolato alla nuova prigionia dell'intuizionismo.

Anche in Bergman il sentimento della solitudine costituisce una chiave del pensiero, ma ad esso si aggiungono le inquietudini dell'uomo nordico che sente l'esigenza di essere « vivo tra i vivi » in una società ove la crisi delle istituzioni familiari, della religione e dell'uomo come singolo, hanno disintegrato la stabilità interiore. Intraprende perciò una nuova ricerca dell'uomo, cerca cioè di vederlo alle prese con i grandi problemi umani, così che i suoi film non si sviluppano intorno ad un eroe protagonista, ma intorno alle posizioni contrastanti e dialettiche di questi problemi. Un cinema che si potrebbe definire di tono metafisico se il termine non importasse, riferito a Bergman, un'ambiguità: tutti i film del regista

tendono infatti alla definizione di un credo umano e si propongono di ristabilire l'equilibrio spirituale nel mondo. In sostanza ogni suo film si tramuta in una sorta di ossessione mistica che celebra il rito dell'uomo solo e disperato. Attraverso il cinema inizia allora una lunga conversazione con la propria coscienza, con gli uomini, con Dio, mentre la soluzione via via gli sfugge attraverso il dubbio, la disperazione, l'illusione, l'amore. Formalmente il suo cinema si ricollega alle forme mistiche delle ballate o al dramma medievale delle confraternite. Vi si rintracciano infatti le figure chiave di quel clima spirituale, il bene, il male e la morte impostate su di un ragionamento dialettico con cui egli cerca di risolvere i Grandi Misteri. Questa tragica alternativa il filosofo Bertrand Russell enuclea nel suo Credo: « ... ci sono forze che conducono alla felicità e altre all'infelicità. Non sappiamo quali prevarranno, ma per agire saggiamente dobbiamo conoscere le une e le altre ».

È la medesima posizione dell'uomo Bergman, che nella sua solitaria ricerca sembra dilatare sempre più la possibilità di una definizione ultima e totale. Richiamando la concezione rinascimentale del teatro nel mondo, si può rilevare come egli cerchi la spiegazione del tutto, all'interno del grande gioco della vita umana, e per questo ogni suo film si sviluppa secondo la tecnica medievale del teatro di contesa fra il Cielo e la Terra, in cui l'elemento infernale e superumano è a perenne antitesi al mondo reale. In questo Cosmo costellato di simboli e di allegorie l'uomo diviene l'erede della colpa, l'ancestrale colpa umana che esige perennemente un riscatto « tutti pagano, io pago, nessuno paga per me ». Per giungere a questa disposizione spirituale il regista fedele al suo rigoroso metodo di ricerca ha percorso le tappe del credo romantico, esistenzialista, spiritualista fino a cogliere nel magma disordinato della realtà da lui sviscerata, il fermento di una nuova materia chiara e suggestiva: l'amore umano. Dunque al motivo verticale della ricerca ascendente verso l'Assoluto intuito ma non conosciuto s'intreccia quello orizzontale della comunicazione umana. Il punto di contatto: la pazzia, l'intelligenza suicida. Con ciò Bergman riprende ancora il discorso di Kierkegaard che vede nella pazzia il modo per elevarsi alla trascendenza: una pazzia necessaria per poter affermare la sostanza oscura e lontana di un Dio che non si può avvicinare con la ragione, e perché gli uomini possano specchiarsi in essa e penetrare il mistero dell'umanità che paga. Al confine della pazzia esiste la soluzione, essa fa da tramite fra l'uomo e Dio.

La forza provocante dell'amore scioglie dunque il drammatico nodo di angoscie; le leggi dell'amore divengono l'unica, incontrovertibile soluzione alla solitudine interiore, alla desolazione della vita quotidiana, con la dissoluzione della individualità e la rinascita attraverso la comunione dell'amore. L'amore che è Dio.

In questo modo l'autenticità dell'esistenza umana viene riaffermata, la soltudine si risolve attraverso gli altri, nella comprensione dell'umanità che riflette il misterioso incontro dell'uomo ansioso con Dio inaccessibile. L'atto di coscienza diviene collettivo, l'amore meno anonimo: amore per gli uomini che acquista bellezza e perfezione perché è amore per Dio. Non è forse l'uomo fatto ad immagine e somiglianza di Dio, e non c'è forse in tutto questo un ignoto gioco di armonia e di equilibrio, l'uomo che va a Dio e Dio che scende agli uomini? Una sinfonia muta di attrazione e di ripulsa, espressa dall'armonia di due misteri incommensurabili che si adempiono l'uno nell'altro: l'uomo e Dio.

La categoria dell'amore sta dunque al vertice dell'ascesa spirituale dei due registi, che pur deviati su diverse posizioni, attraverso un processo dialettico diverso e con spirito contrario rispondono che l'unica via possibile di salvezza è la riconciliazione con il genere umano. E se all'intensità dell'uomo fa da riscontro una più immediata umanità dell'altro, e se l'uno non può prescindere da una ricerca assolutamente interiore e l'altro trova la soluzione nello sfogo immediato dei sentimenti, per ambedue la tragica esperienza della solitudine umana e della dissoluzione della coesione sociale si risolve in fiducia e amore per l'umanità.

Concludendo, il caso di un Fellini e di un Bergman, pur modellandosi sullo schema kierkegaardiano il genere della loro ricerca, rappresenta l'estrema reazione di due spiriti singolari che sono riusciti a sfuggire al « dramma delle possibilità » del loro tempo non eroico. Il mondo dei due registi è un mondo libero da cause prime e finalità ultime, nel quale tanto il bene che il male hanno diritto di esistenza.

« Quanto l'intera umanità ricevé in sorte voglio provare dentro me stesso, attingere alla sua vita più alta e la più bassa, nel mio petto addensare tutto il suo bene, tutto il suo male, ed ampliare la mia anima alla sua anima stessa » dice Goethe.

Si vive oggi fra uno scetticismo agnostico e un idealismo appena albeggiante, in un'epoca cioè che, confrontata al rispetto preanalitico per le cose anche superficialmente incomprensibili, presenta

tratti di più grande profondità, essendo passata attraverso la conoscenza.

Pur piegati dunque dalle oscillazioni automatiche della grande massa sociale, dinamica e feconda, Bergman e Fellini hanno saputo riconoscere obiettivamente che il dovere dell'uomo è innanzitutto di vivere. C'è qualcosa al di fuori della malinconica prospettiva del XX secolo votato al non senso: impegnarsi a vivere.

Per questo i due registi hanno fatto appello alla grande riserva della loro anima, trovandovi innanzitutto la loro libertà antropologica ed esistenziale. L'uno è istintivamente evaso nella sua « reale irrealtà » in cui sono affiorati i prodigiosi impulsi della sua verginità interiore, l'altro ha conosciuto se stesso con la proiezione-identificazione del suo dramma spirituale in quello degli altri. Ambedue sono riusciti infine ad abbattere il diaframma io-mondo, sprofondando nell'amore e riemergendone consapevoli di sé e degli altri.

Comunione e spontaneità essi hanno indicato quali categorie fondamentali della nuova umanità, e con ciò l'elemento individuale si è trasformato in quello universalmente umano, il più alto umanismo per cui ciascuno è rappresentante di tutta l'umanità.

Infine ciò che conta è pur solo andare avanti, constata Goethe, e certamente è il modo migliore, poiché questa umanità che si riconosce attraverso il proprio fondo universale umano, oggetto d'amore, riacquista in questo riconoscere la sua dignità. L'amore cessa a questo punto di essere un fatto puramente umano per divenire cosmico, identità assoluta.

In particolare Bergman si avvicina al concetto di « amor sacro » (Dio è amore e oggetto d'amore) in cui l'amore non è l'ideale della fraternità fra gli uomini, ma uno slancio mistico che realizza l'unità fra l'uomo e Dio, e, attraverso Dio, con gli uomini; Fellini riprende invece il tema dell'« amore profano », come esigenza di realizzare un'unità tra l'io e l'altro, come partecipazione e coesistenza, « vita con gli altri ».

Quali che siano le radici profonde per cui i due registi sono addivenuti alle medesime conclusioni, capovolgendo le premesse kierkegaardiane che li hanno sostenuti e avviati nella loro ricerca, l'Amore Totale indicatoci, un tipo d'amore che promuove e penetra le individualità umane, che non sopprime ma integra, può diventare la suprema esperienza umana di libertà.

Note

Quindici giorni in India

Il «Film Festival of India» 1965, tenutosi a New Delhi tra l'8 ed il 21 gennaio (e completato da «settimane», tenutesi immediatamente dopo a Bombay, a Calcutta e a Madras) recava il numero d'ordine III°. In effetti il I° Festival indiano risale addirittura al 1951 e servì — al pari del II°, venuto a distanza d'una diecina d'anni — sopra tutto ad allargare gli orizzonti di quel mondo cinematografico e di quel pubblico (per lo meno d'una piccola aliquota di spettatori), così chiusi in sé stessi, pur nell'estrema differenziazione di linguaggi, di stirpi, di costumi, di fedi. Vale la pena di ricordare che al Festival del 1951 venne presentato fra l'altro Ladri di biciclette, *che creò uno* shock *e senza la cui lezione non sarebbe certo nato, due anni dopo,* Do Bigha Zamin *(Due ettari di terra) di Bimal Roy (Satyajit Ray, che ha pure subito chiaramente l'influenza del neorealismo italiano, aveva già visto opere di De Sica e Visconti, etc. poco prima, durante un soggiorno a Londra).*

In effetti l'interesse del pubblico metropolitano indiano per i film occidentali e d'altri paesi in genere è cospicuo: a New Delhi i biglietti per le varie sale andavano a ruba, nelle altre città le code per le prenotazioni cominciarono con grande anticipo sull'inizio delle «settimane». Certo, le grandi città non possono far testo: è qui che vive una «intellighenzia» vivace e spesso di educazione occidentale (o all'occidentale), è qui che vengono pubblicate alcune vivaci riviste specializzate, è qui che fiorisce (specie a Calcutta, il centro più «intellettuale») il movimento dei circoli del cinema, la cui federazione ha per presidente Ray e per segretario Chidananda Das Gupta.

Oggi come oggi il mercato indiano — immenso — si alimenta sopra tutto della produzione locale, che fino a ieri ammontava in media a trecento film annui complessivi (di recente pare vi sia stato un leggero calo). I grossi centri di produzione sono Bombay, Madras e Calcutta, quest'ultima più importante dal punto di vista della qualità (Ray, si sa, è bengalese e rappresenta nelle sue opere aspetti della propria terra) che non da quello della quantità. La produzione è suddivisa per linguaggi, e questi sono assai numerosi. Viene poi importato un notevole numero di film di lingua inglese, americani sopra tutto. Ma gli altri paesi non trovano praticamente un mercato in India, sia a causa della rigidezza dei gusti del pubblico, sia a causa della difficoltà per gli importatori locali di ottenere licenze.

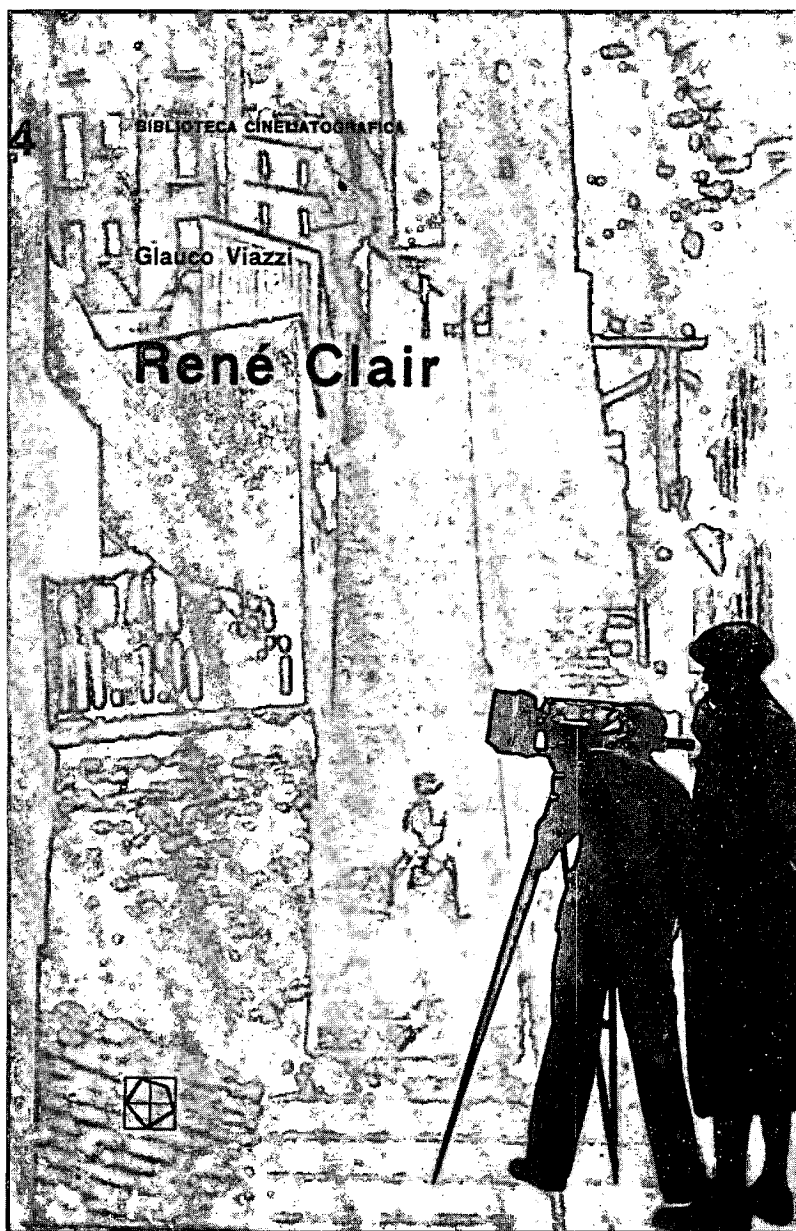
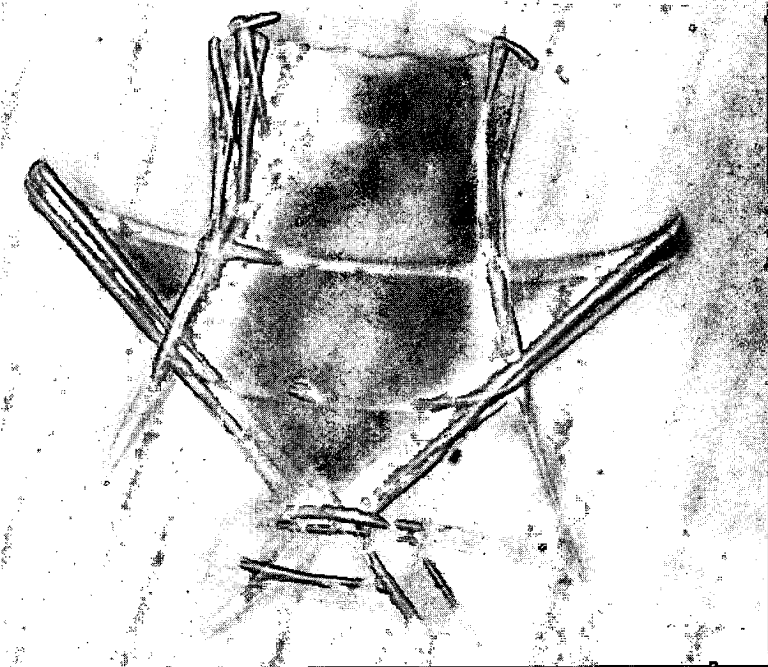
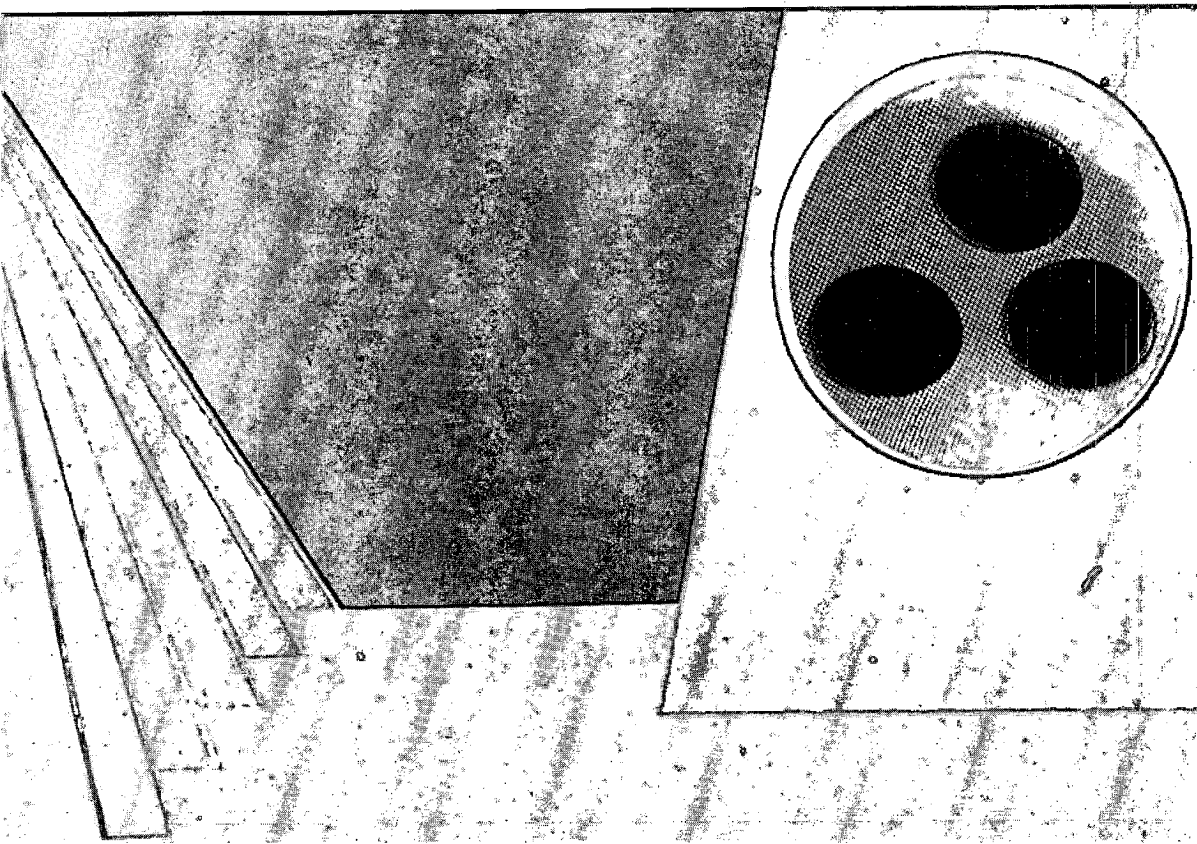
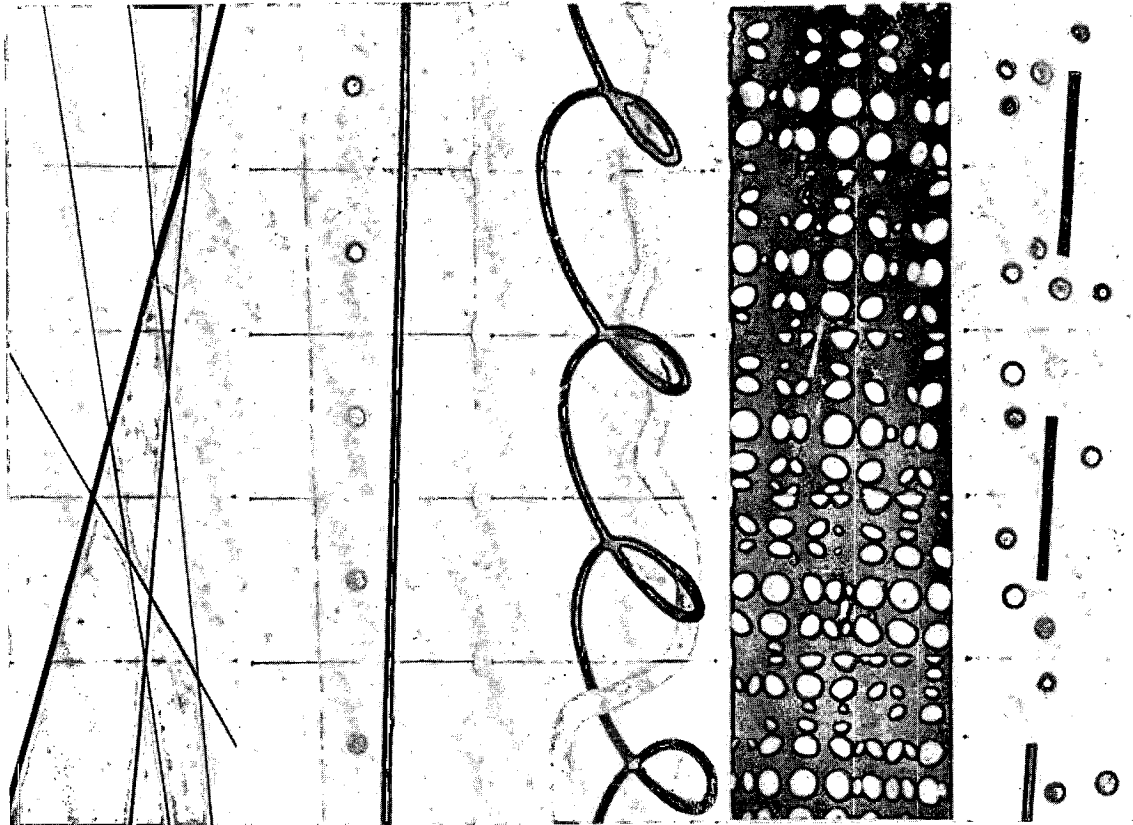
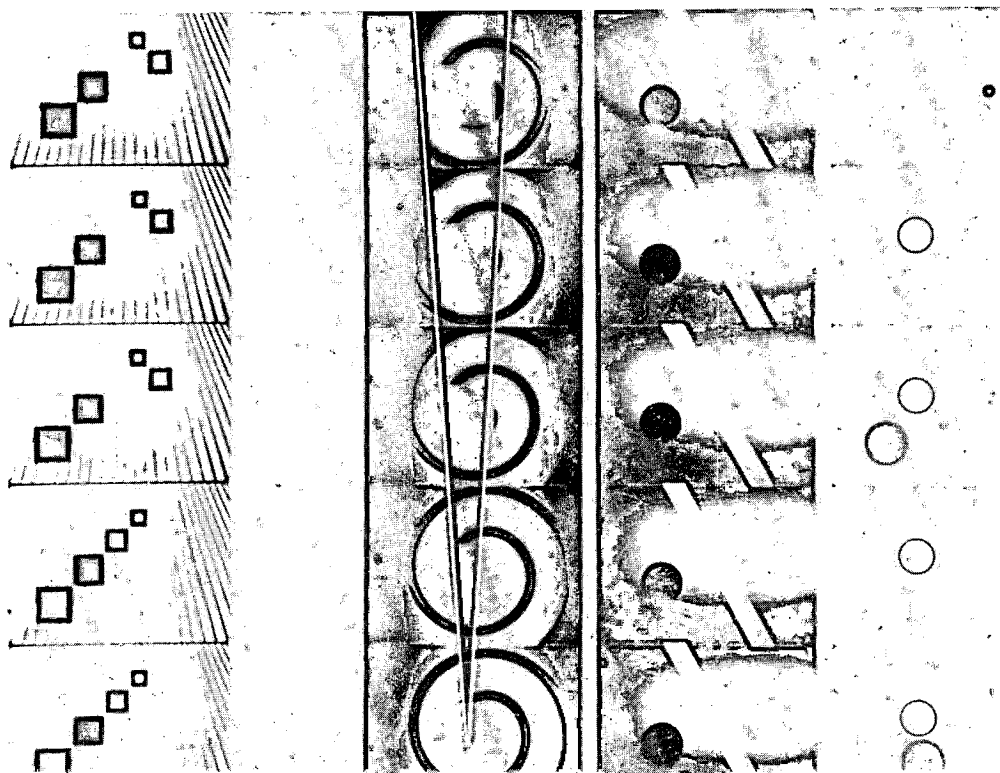
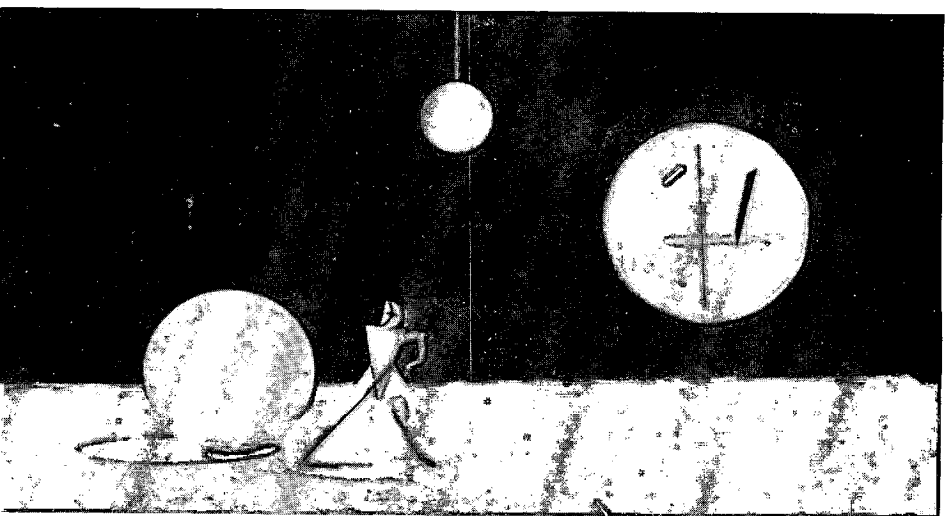
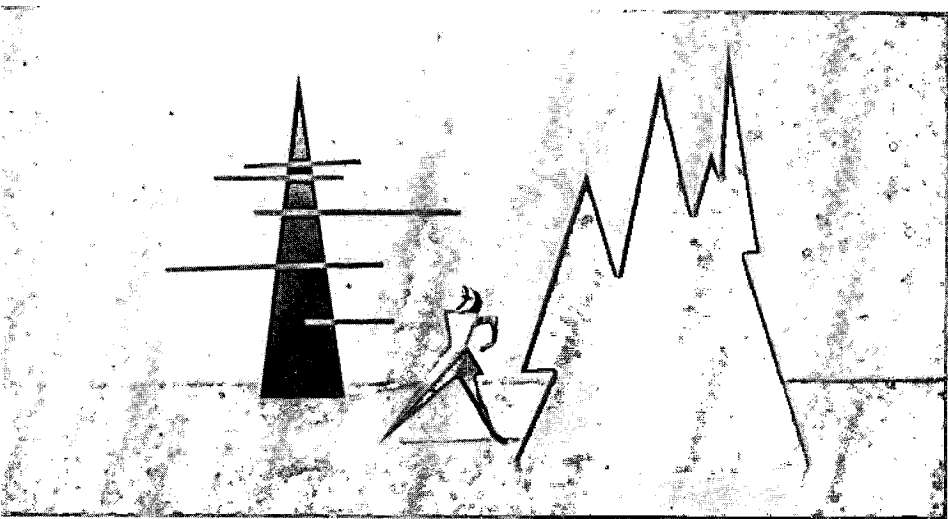
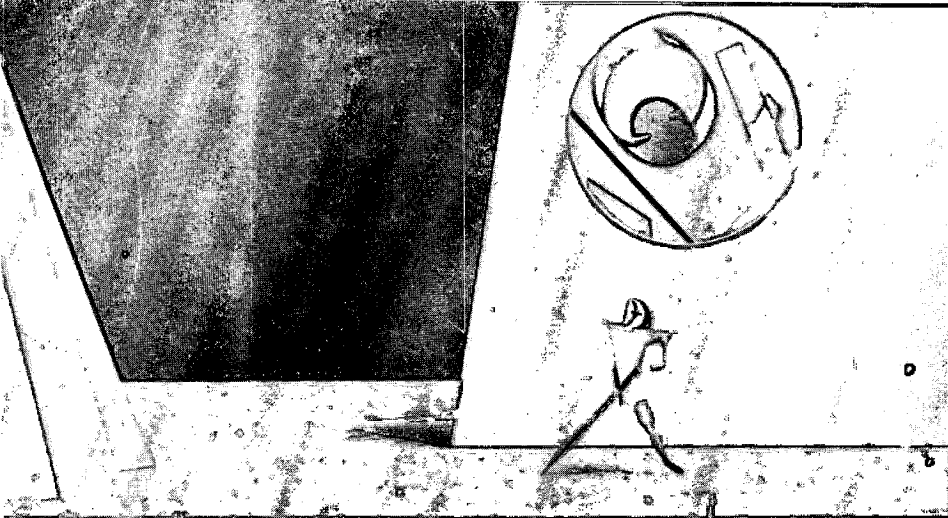
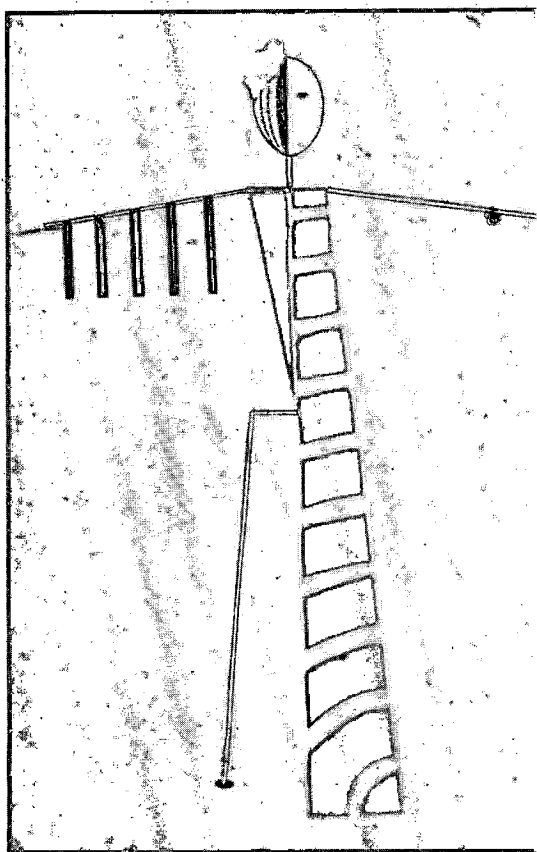
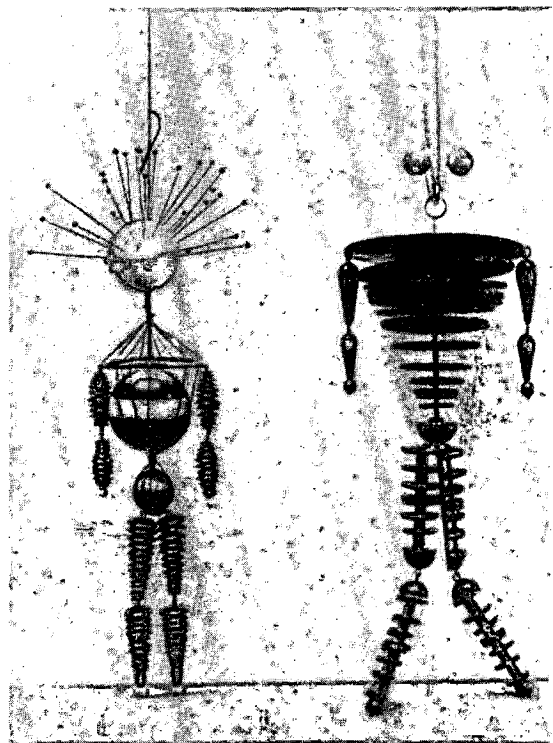
Questo spiega — anche se forse non giustifica — il disinteresse dimostrato da tanti paesi, a cominciare dall'Italia, dalla Francia, nei confronti del III° Festival di New Delhi, che pure era il primo a carattere competitivo, riconosciuto ufficialmente dalla Federazione Internazionale dei Produttori. Mi diceva, non a torto, un personaggio rappresentativo degli ambienti produttivi internazionali che sarebbe meglio lasciar cadere certi festival europei (pur finora appoggiati dalla F.I.A.P.F.) e sostenere invece un festival asiatico come questo. Tale opinione mi sembra da condividere non solo sul piano « affaristico », ma anche su quello culturale.

Rimane il fatto che quest'anno il Festival di New Delhi è stato preso abbastanza sul serio solo dai paesi dell'Europa orientale, dalla R.A.U., dal Giappone, che hanno inviato delegazioni, con funzionari statali, esponenti della produzione, registi, attori. Gli assenti, in fondo, hanno sempre torto, anche se allo stato attuale delle cose le maggiori possibilità di importazione in India, per quanto concerne, poniamo, la produzione italiana, sono aperte ai film storico-mitologici. E le cifre prospettate per l'eventuale acquisto non sono certo molto allettanti.

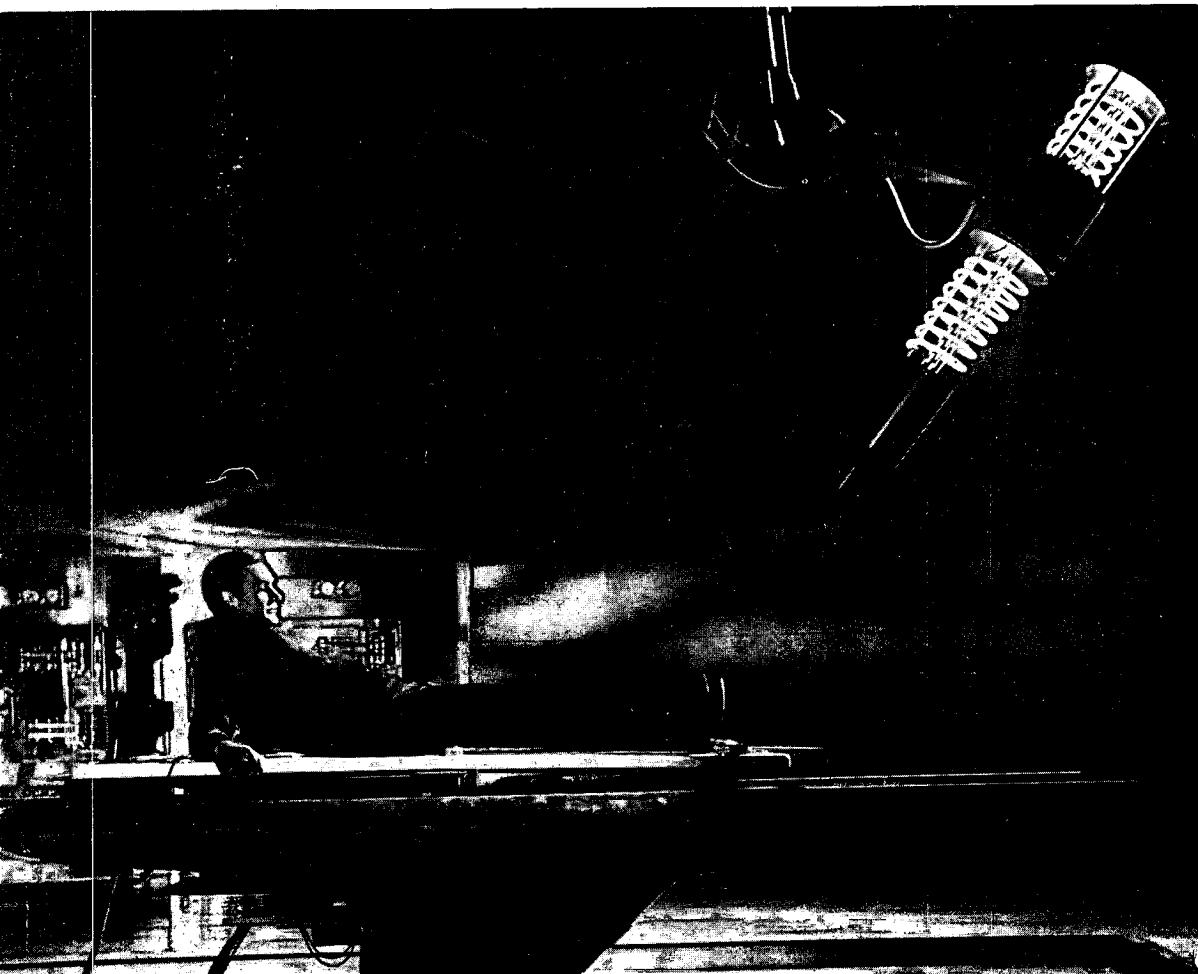
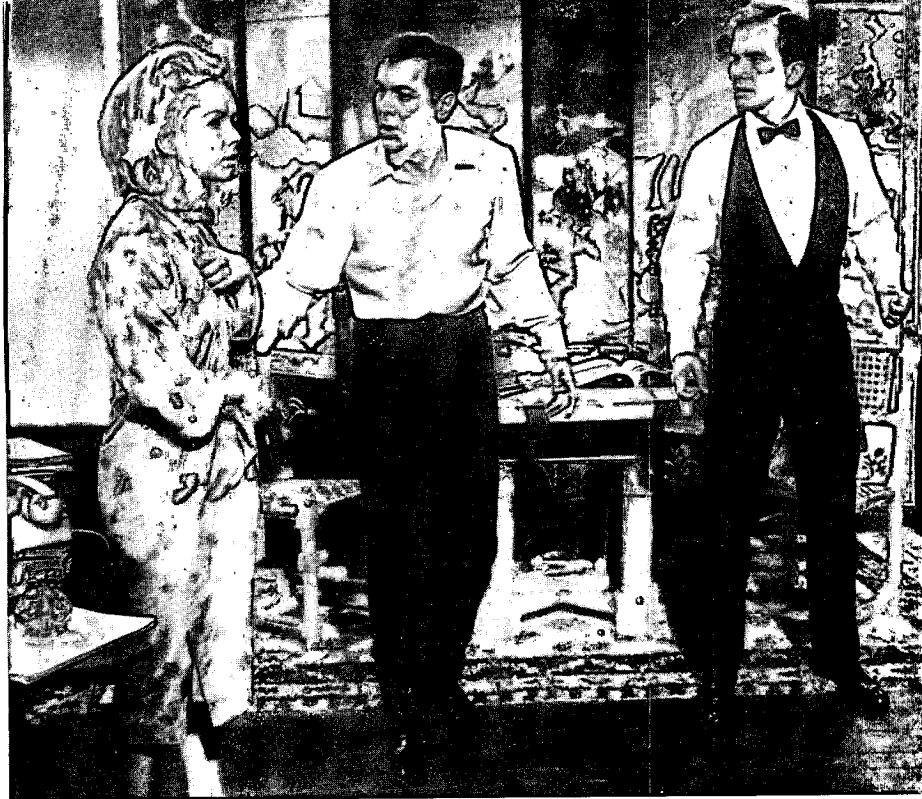
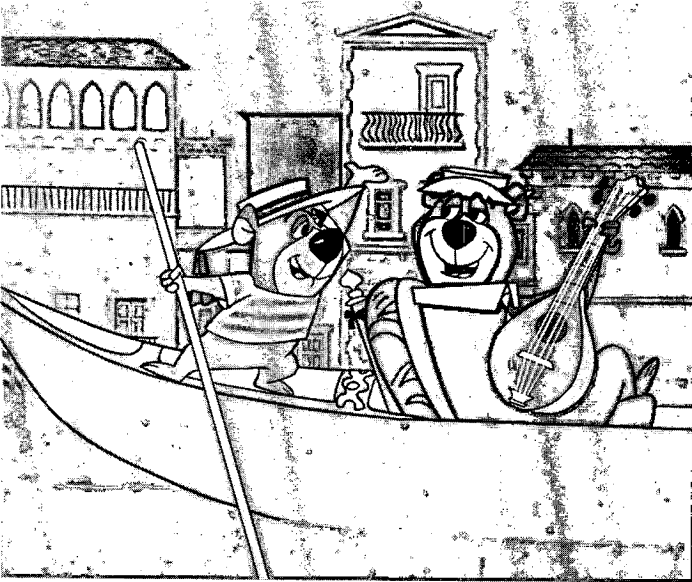
Tutto questo ho voluto dire anche per spiegare al lettore la ragion per cui non mi trovo in grado di riferirgli alcunché circa i film del festival. Non li ho visti, ecco tutto. Sulla carta il programma risultava piuttosto scoraggiante, e d'altro canto io ero stato invitato a New Delhi non tanto per il Festival quanto per tenere una relazione al Symposium, nel quadro del Festival organizzato. La mia permanenza a New Delhi è durata quindi poco più del Symposium, dopo di che ho preferito mettermi in giro per vedere almeno alcune delle infinite meraviglie dell'India. (Non è davvero un modo di dire.) L'unica opera sulla quale sono in grado di esprimere un parere (un po' vago, in quanto essa era priva di sottotitoli), cioè l'unica opera che ho visto durante i sei giorni trascorsi a New Delhi, è quella che ha inaugurato la manifestazione: Haqeeqat *di Chetan Anand, un film indiano dal tema impegnativo: l'aggressione cinese del* 1962. *Non voglio scendere in particolari, date le condizioni in cui ho visto il film, ma è certo che un tema del genere avrebbe richiesto ben altro trattamento. In* Haqeeqat, mélange *di elementi epici, patetici e di sconcertante comicità, domina infatti il più puerile schematismo, di cui il tratteggio dei cinesi come biechi pupazzi non costituisce se non un aspetto.*

Di un notevole livello culturale era invece la sezione riservata ai film fuori concorso: ma essa offriva un interesse di « aggiornamento » per lo spettatore indiano, non già per quello occidentale, che ne conosceva già — almeno in gran parte — le opere.

La qualificazione culturale (cui evidentemente, e giustamente, gli organizzatori tengono) è venuta al Festival anche dal menzionato Symposium. Qui i promotori hanno peccato solo per eccesso di zelo e di entusiasmo, oltre che per difetto di esperienza: essi hanno cioè previsto la trattazione di cinque diversi argomenti — uno per ciascuna seduta di tre ore —, quando il primo dei temi proposti sarebbe bastato ad occupare le cinque mattinate. (Il tema era: « Il film come riflesso della vita e della cultura di una nazione ».) Si è anche creata una sproporzione, in quanto per il primo tema era previsto un numero eccessivamente elevato di relatori (undici, di cui sette stranieri: Larreta, Michalech, Makinen, Iwabutchi, Idestam Almquist, Sadoul, Castello), mentre tre soli (tra

Luigi Veronesi

LUIGI VERONESI: *Copertina per libro sul cinema.* (1947)

LUIGI VERONESI: (sopra) *Studio sul volume generato da un corpo in movimento costante. Fotografia parzialmente solarizzata.* (1941) - (sotto) *Scena per « Balletto » di Riccardo Malipiero.* (1941)

Luigi Veronesi: (sopra) *Fotogrammi dal* Film n. 4 (1940). - (sotto) *Fotogrammi dal* Film n. 6 (1941).

LUIGI VERONESI: (nella pagina precedente) *Scene per* « *Balletto* » *di Riccardo Malipiero.* (1941) - (in questa pagina) « *Il soldato* » *e* « *la principessa* », *marionette create per* « *Histoire du soldat* » *di Igor Strawinsky. Si veda* (di fianco) *l'antologia con le marionette* (*non di Veronesi*) *della Bauhaus, conservate al Theatermuseum di Monaco di Baviera.*

Film di questi giorni

Da *Lilith* (Lilith, la dea dell'amore) dell'americano Robert Rossen. (*Jean Seberg, Warren Beatty*).

destra) Da *Goodbye Charlie* (Ciao Charlie!), ultimo film-commedia dell'americano Vincente Minnelli. (*Debbie Reynolds, Tony Curtis, Pat Boone*).
(sotto) Da *Goldfinger* (Agente 007: missione Goldfinger) dell'inglese Guy Hamilton. (*Sean Connery*).

(sopra) Da *Hey There, Its Yogi Bear* (Yogi, Cindy e Bubu) degli americani William Hanna e Joseph Barbera, un lungometraggio a disegni animati che presenta nuovi personaggi. - (sotto) Da *The Unsinkable Molly Brown* (Voglio essere amata in un letto d'ottone), film-commedia musicale di Charles Walters. (*Debbie Reynolds*).

cui Manvell) ne aveva il quarto tema (« L'apporto della recitazione ad un film e il divismo »), ed un numero oscillante da quattro a sei gli altri (« Impiego dei cortometraggi per scopi pubblicitari e educativi »; « I film indiani all'estero e i film stranieri in India »; « I film per l'infanzia »). Il presidente di turno si è trovato così costretto a « strangolare » certe relazioni o discussioni (mi riferisco sostanzialmente al primo tema, che pur ha dovuto, per forza di cose, invadere anche la mattinata destinata al secondo). Gli atti del convegno, che è risultato spesso vivace ed interessante, verranno comunque, opportunamente, pubblicati in volume.

La sensibilità degli organizzatori nei confronti dei valori culturali è dimostrata anche dal fatto che essi hanno concentrato i loro inviti (a vario titolo: o come membri delle giurie o come relatori al Symposium o come invitati « speciali ») sopra tutto su studiosi e critici, su registi, etc. Così nella giuria dei lungometraggi, presieduta da Satyajit Ray, hanno figurato fra gli altri Kalatozov, Wajda, Lindsay Anderson, Brousil e Sadoul; così fra i relatori al Symposium, oltre a quelli citati, hanno figurato Marie Seaton, Jepsen e Svabik; così fra gli ospiti d'onore hanno figurato Bolen e Ben Barzman, Knight e Edith Laurie e via dicendo.

Dal punto di vista organizzativo è evidente che molte cose andrebbero rivedute anche e sopra tutto per quanto concerne il Festival vero e proprio. Vi è da domandarsi se sia utile presentare ogni giorno cinque film diversi in cinque diversi cinema (i quali ripetono il programma due o tre volte fra pomeriggio e sera). Tanto più che per poter accedere ad una proiezione è necessario — parlo degli invitati — prenotarsi di volta in volta, non esistendo tessere di libero accesso alle sale. Intendiamoci, è anche vero che, oggi come oggi, le proiezioni sono — e devono essere, data la situazione — rivolte assai più al pubblico locale (specializzato e no) che agli ospiti stranieri. L'esperienza attuale può servire in ogni caso di rodaggio per l'eventualità che il Festival assuma un diverso rilievo in quanto competizione internazionale. (Eventualità questa che dipende non solo dalla buona volontà della F.I.A.P.F. e dei diversi paesi produttori, ma anche dalla possibilità per gli indiani di organizzare la manifestazione con regolare frequenza, annuale o biennale che sia.)

Del tutto all'attivo del Festival di New Delhi rimane l'ospitalità, la calda, premurosa, straordinaria ospitalità indiana, una ospitalità che si propaga dal livello ufficiale a quello privato e che dà la misura della « qualità » umana di questo popolo. Spesso il tributo d'onore agli ospiti assume, come è d'uso dovunque, forma di ricevimento: ma ricevimenti come quello della Municipalità di Delhi al Forte Rosso o come quello — più raccolto — del Presidente della Repubblica nei magnifici giardini della sua residenza non possono certo essere confusi con uno qualsiasi dei nostri parties, *non foss'altro per il giuoco affascinante dei colori. I colori: uno degli aspetti che rendono così stregante l'India.*

Nel corso del mio viaggio mi sono interessato — come dicevo — assai più all'India in generale che al cinema, indiano o no che fosse. Ciò non toglie che abbia potuto cògliere alcune occasioni per « tastare il polso » dell'ambiente cinematografico. In realtà non vi erano grandi scoperte da fare. Che la produzione indiana, numericamente così consistente, fosse ancora in uno stadio piuttosto infantile lo si sapeva. Che i film adulti (quelli di Ray, sostanzialmente) fossero apprezzati da élites *(con un più largo interesse di pubblico nella terra*

d'origine, cioè nel West Bengala) pure lo si sapeva. Caso mai, possono destare una certa sorpresa gli elevati costi di produzione, relativi a film come quelli, destinati ad uno smercio più che altro locale (per di più con gli intralci e le limitazioni derivanti dalla rilevata differenziazione linguistica: si pensi che solo nel sud si producono film parlati in quattro o cinque diversi idiomi). Ma tale mercato interno si rivela fruttuoso, dato il gusto per il cinema della popolazione. Questa rimane affezionatissima — per via delle tradizioni, del basso livello culturale medio, della scarsezza di confronti — ad un tipo di film tristamente noto ai frequentatori di festival: film mitologici o melodrammatici nel più grossolano senso del termine, dove abbondano le melopee e le danze ed imperversano gli idolatrati divi locali, spesso ai nostri occhi piuttosto ridicoli o per la figura o per il trucco o per la mimica o per tutto ciò ed altro insieme. Non si creda che il termine idolatria sia eccessivo: se c'è un paese dove il divismo è in auge, con manifestazioni alla maniera hollywoodiana dei tempi « babilonici », tradotte in chiave locale, cioè più ingenua, questo paese è l'India. Tali divi hanno un alto concetto di se stessi, e pretese finanziarie proporzionate. Ma i produttori trovano conveniente strapagarli e accettano anche di realizzare i film « a rate », in quanto gli attori di maggior richiamo lavorano contemporaneamente a più film, e ne abbandonano temporaneamente uno per dedicarsi ad un altro, etc. Il che contribuisce a far salire ancor di più i costi. (Qualcuno mi ha pure detto che spesso le interruzioni sono dovute al fatto che le casse del produttore rimangono di quando in quando vuote.) Insomma, un « colosso » può venire a costare anche l'equivalente di un miliardo e due o trecentomila lire (al cambio ufficiale, sia pure). Il bello è che può recuperarli e dare un margine di utili. Con roba di questo genere c'è chi ha fatto fortuna. Ho conosciuto il proprietario di una vasta « cinecittà » di Madras, il quale ha costruito tale sua fortuna da nababbo nel corso degli ultimi dodici o quindici anni. Di regola egli produce un solo film all'anno, ma guadagna largamente affittando ad altri i suoi teatri di posa, il più recente ed ampio dei quali non sfigurerebbe sulla Via Pontina a Roma.

Il grande successo del momento, in India, è Sangam, *un film a colori — dallo smalto hollywoodiano —, prodotto, diretto ed interpretato da Raj Kapoor, che — figlio dell'attore Prithviraj Kapoor — è uno dei* principes *dell'industria cinematografica indiana, uno di quegli idoli di cui parlavo dianzi, vincitore nel* 1957 *del massimo premio a Karlovy Vary (egli è assai popolare nell'Europa dell'est) per un non spregevole film di derivazione chapliniana:* Jagte Rahox. *Di* Sangam *ho visto solo alcune bobine, mostrate dall'autore ad un pubblico di invitati, insieme con brani d'altre sue opere: è un film che mescola elementi drammatico patetici con curiose sequenze « esotiche » di commedia musicale, girato a Roma, a Parigi, nelle Alpi svizzere. Il pubblico indiano gradisce simili ibridismi (anche Jaste Raho offriva una giustapposizione di toni e di stili), e poi gli ingredienti sono « irresistibili »: il melodramma ha uno sfondo eroico e patriottico, non manca un « triangolo » sentimentale, e infine c'è l'evasione turistica (non priva di qualche curioso spunto umoristico). Insomma,* Sangam *è costato un sacco di soldi, ma pare destinato ad incassare l'equivalente di due miliardi e mezzo o più di lire.*

GIULIO CESARE CASTELLO

Cinema comico arte indipendente

Il cinema comico del periodo muto appare oggi alla ribalta dopo quasi mezzo secolo di esistenza vissuta ingiustamente nell'ombra e nella dimenticanza. Finalmente anche la critica più severa e autorevole si è degnata di porre attenzione ai valori di questa arte, che sino ad oggi è stata giudicata con molta superficialità e in modo improprio.

Ma quali sono le ragioni di questo cambiamento? È forse questa una delle innumerevoli « mode » cui il cinema e l'arte in generale sono abituate, dove una certa critica fasulla e sprovveduta, stanca dell'uno, esalta l'altro? Oppure si tratta di una visione più attuale di un'arte mal conosciuta e mal apprezzata?

Se finalmente si è cominciato ad accorgersi della grande importanza storico-artistica del cinema muto, pensiamo che ciò sia dovuto innanzitutto all'assoluta mancanza di una produzione di film comici contemporanei validi come quelli di un tempo.

Purtroppo, oggi esistono numerosissimi filmetti stereotipati che provocano ilarità con mezzi facili e gratuiti, deliranti di boccacce e di volgarità, al solo scopo di produrre con poca spesa e nessuna idea un film di « cassetta », che poi chiameranno « comico », screditando in questo modo gli autentici valori di quest'arte. Di conseguenza, poiché il bisogno di evasione dello spettatore non è appagato con una bella risata, sono tornati alla mente quei « tempi d'oro », in cui le risate potevano veramente chiamarsi « a crepapelle ». Questo però non è dovuto ad una sola ragione di carattere sentimentale e umano poiché « le rire est propre de l'homme » (Rabelais), ma al fatto che nel periodo muto era stata raggiunta l'espressione massima della comicità cinematografica.

D'altra parte lo spettatore moderno, stanco e annoiato di quel genere di spettacoli « impegnati », che hanno l'ambiziosa pretesa di intellettualizzare l'arte cinematografica, come se gli altri generi, e soprattutto quello comico, non fossero di eguale importanza, ritrova nell'autentico cinema comico i valori più genuini e più reali dell'arte cinematografica.

*Ora i film troppo impegnati sul piano ideologico, finiscono sempre per peccare di mancanza di oggettività e distruggono inconsciamente la nostra serenità spirituale, mentre il film « comico », partendo da una realtà dichiaratamente « trasformata », è costretto ad avvicinarsi maggiormente all'*umano*: altrimenti non farebbe ridere.*

Non per niente l'artista dello schermo più conosciuto ed amato è proprio un comico: Charlie Chaplin. Anche se c'è chi vorrebbe sostenere che il suo valore risiede nei suoi aspetti drammatici e patetici, Chaplin è « Charlot », il clown dello schermo, la maschera comica di un certo tipo di umanità.

Oggi il cinema ha dimenticato che è nato per far spettacolo, cioè per divertire. A torto si crede di poter fare dell'arte solo con i film « seri », e si disprezzano film che « divertono », come se il divertimento non fosse una cosa estremamente importante e « seria » per ogni essere umano!

Non è quindi un caso il grande trionfo che hanno suscitato i film comici muti di Buster Keaton nella memorabile « retrospettiva » organizzata in suo omaggio alla « Cinématéque Française » *nel febbraio del* 1962, *che è poi*

continuato in quelle organizzate alla Mostra di Venezia e alla Cineteca italiana di Milano nel 1963.

Non è quindi un caso il ritorno e l'interesse suscitato dalla riapparizione dei « maestri » del cinema comico muto: da Mack Sennett ad Hal Roach, da Harry Langdon ad Harold Lloyd, a Laurel e Hardy, a Larry Semon, a Billy Bevan, Snub Pollard, Charlie Chase, Max Linder.

Ma questo ritorno dei comici del periodo muto, che segna la grande rivincita dell'autentico cinema comico, non è ancora servito ad eliminare una volta per tutte ogni discriminazione verso quest'arte e soprattutto non ha riordinato quel caos di inesattezza, di equivoci, di luoghi comuni e di contraddizioni che col passar degli anni si sono accumulate sul significato di « cinema comico ».

Esiste infatti un tale disordine, e soprattutto una tale mancanza di conoscenza dell'autentico cinema comico, che inevitabilmente si è finito per avere delle concezioni del tutto sbagliate su questo mezzo di espressione artistica. Così troviamo che ogni critico o scrittore cinematografico più o meno preparato in materia, ha una sua propria concezione del « cinema comico » la quale, per mancanza di chiarezza e di preparazione, finisce col confondere quest'ultimo con la commedia, il film satirico, brillante, umoristico e via dicendo. C'è addirittura chi confonde la comicità cinematografica con quella teatrale, letteraria, grafica o verbale e chi finisce col definire cinema « comico » tutto ciò che fa ridere ...

È dunque necessario porre fine a questo stato increscioso di cose, se si vuole che il cinema comico sia considerato nel suo giusto valore e rinasca più vitale e più geniale di prima. Occorre però conoscerne innanzi tutto gli elementi che lo distinguono e lo caratterizzano da ogni altra forma di espressione cinematografica. L'autentica comicità cinematografica (che potremmo chiamare « specifico comico ») può essere soltanto un'arte che nasce nello schermo, e che, anche se ha tratto le sue origini dalla commedia dell'arte, dal Circo, dal Music-Hall, ecc., non è, e non può essere che un'arte completamente differente ed autonoma, con i suoi principî, le sue tecniche, le sue forme artistiche, che, come tale, va concepita e giudicata diversamente ed in modo nuovo.

In essa sono contenute tutte le differenti forme di comicità: dalla satira alla caricatura, dal « gag » allo « slapstick », dal « burlesque » al « non sense » e così via.

Il cinema ha offerto alla comicità una quantità di nuove tecniche che hanno perfezionato e rinnovato i suoi mezzi e sono nate un gran numero di formule che solo con essi sarebbero state possibili, concepite in un linguaggio che è propriamente « cinematografico ».

Perché questo nuovo linguaggio sia meglio accessibile, è necessario che ci si rifaccia all'opera di coloro che furono gli autentici creatori e i massimi « maestri » di quest'arte: Keaton, Chaplin, Langdon, Sennett, Roach (e tutta quella innumerevole schiera di artisti comici del periodo muto, i quali, in maniera più o meno accentuata, hanno contribuito alla creazione e allo sviluppo del cinema comico.) La loro opera, a distanza di tempo, rimane ancor oggi il più valido ed il più efficace esempio dell'autentico linguaggio comico cinematografico. Analizzando la loro opera, è possibile trarre queste primissime rapide conclusioni.

Per prima cosa, notiamo che gli interpreti (o per lo meno l'interprete principale) sono maschere *che rappresentano in forma più o meno accentuata un*

certo tipo *della società spinto sino alla caricatura: del suo abbligliamento, dei suoi atteggiamenti, e del suo comportamento. Questi* personaggi tipici *possono essere rappresentati con un costume ridicolo e una truccatura fortemente accentuata, come i comici della scuola sennettiana, oppure possono indossare un costume più realistico ed avere un trucco naturale, come ad esempio i componenti della banda de* I soliti ignoti *di Mario Monicelli* (*uno dei rari, autentici film comici contemporanei, che rappresenta un importante passo per il rinnovamento di quest'arte*) *ma che comportano tuttavia caratteristiche sempre ben distinte e più o meno spinte verso la caricatura accentuata.*

In secondo luogo si osserva che il film comico possiede una sua « logica », *una maniera di agire e di vedere le cose che è del tutto differente dalla normalità. Questa logica, naturalmente comica, può essere*: assurda, semireale metafisica e realistica.

Ad esempio, l'utilizzazione della logica assurda *la troviamo in* The Pawnshop *quando vediamo Chaplin aprire una sveglia servendosi di un apriscatole, poi, vuotato il contenuto su un tavolo, girare la chiavetta della sveglia, mentre le molle sul tavolo cominciano a muoversi.*

La logica semireale *possiamo trovarla utilizzata in una comica sennettiana* (The Wild Goose Chaser) *dove vediamo Ben Turpin che uccide con un solo colpo di fucile due uccelli, che si trovano in due direzioni differenti, perché preventivamente ha torto le canne del fucile verso le due direzioni.*

La logica metafisica *la troviamo invece in un* « *gag* » *di* The Three Ages, *dove Keaton, nell'epoca romana, vestito da centurione, guarda l'ora nel suo orologio da polso, che al posto delle lancette ha una minuscola meridiana a sole.*

La logica realistica *la troviamo utilizzata da Langdon in* The Clerk, *dove, commesso in un negozio di calzature, prova diverse paia di scarpe ad una ragazza; mentre va a cercarne un altro paio, la ragazza vede accanto a sé una gamba finta e se la prova, infilandola sotto le sottane; quando ritorna l'ingenuo Langdon le prende la gamba per infilarle la scarpa, ma non sapendo che si tratta di quella finta, rimane stupefatto e terrorizzato quando la gamba gli rimane in mano staccata dal corpo della ragazza ...*

Queste differenti « logiche » *servono per creare quel mondo comico che esiste nella fantasia di ogni artista, e vengono utilizzate combinate reciprocamente con mille variazioni, fuse con altri elementi, creando così sorpresa, contrasto, anacronismo, inaspettato, ecc., cioè facendo nascere la comicità.*

Quindi troviamo che nel film comico la trama *ha sempre una importanza relativa: essa può essere decisamente comica come in* The Gold Rush *di Chaplin, l'importante però è che l'elemento drammatico sia presentato in chiave comica, cioè accentuandone nella caricatura e nel ridicolo gli elementi drammatici e servendosi di questi per creare gli effetti comici. Ad esempio, in* The Gold Rush, *quando Chaplin e il grosso Swain si trovano nella capanna sull'orlo del precipizio, ad ogni minimo movimento smuovono tutto facendo pendere sempre di più la capanna; questa è una situazione estremamente drammatica ed è resa comica sia dalla mimica dei protagonisti che ridicolizzano la situazione, sia dalla stessa situazione sempre più divertente quanto più pericolosa.*

La trama del film comico è molto spesso volutamente semplice, a volte

soprattutto nelle prime comiche è anche banale, ma questo è voluto per permettere di comprendere il complicato intreccio dei « gags » e degli effetti comici, i quali a seconda dei casi, hanno il pregio di essere indipendenti gli uni dagli altri; in questo caso è possibile fare un film comico senza una trama, servendosi soltanto di un susseguirsi di « gags » e di effetti comici. Questo però è più facile riscontrarlo nel cortometraggio, mentre nel lungometraggio è facile rischiare di fallire. In un certo senso Hellzapoppin *rappresenta uno dei pochi tentativi di questo genere.*

Indubbiamente però l'elemento che caratterizza di più il film comico è proprio il « gag ». Questo termine, largamente attribuito ad ogni sorta di effetto comico, è interpretato nei più svariati modi, che sono il più delle volte errati. Esso deve essere inteso in senso cinematografico e non, come taluni lo interpretano, secondo la sua origine teatrale. Va concepito come una trovata, che può essere comica o drammatica, suddivisa in tre differenti stadi: un luogo, un'azione che si svolge in quel luogo, il risultato e lo svolgimento logico o assurdo di questa azione nello stesso tempo. Il « gag » *consiste: nel collocare una cosa nel luogo dove non dovrebbe trovarsi; nel riunire due cose dove non dovrebbero mai incontrarsi; nell'utilizzare una cosa con uno scopo differente da quello al quale avrebbe dovuto servire. Il* « gag » *è quindi la fusione di due fattori: il primo umano, vitale e degno; il secondo, abituale e meccanico.*

Un esempio di « gag » *logico (tratto da* I soliti ignoti) *è il seguente: un ladro punta la rivoltella su un impiegato del Monte di Pietà, evidentemente per derubarlo; ma questi glie la prende di mano e gli offre 3.000 lire come compenso del pignoramento.*

Un esempio di « gag » *assurdo è invece questo: un tale cade in una vasca colma d'acqua e ne esce scuotendosi di dosso la polvere ... Ci accorgiamo quindi che il* « gag » *rispecchia la teoria della* logica comica, *propria dello schermo.*

Ecco, in definitiva, i principali elementi che caratterizzano un autentico film comico. Anche se evidentemente questo nostro primo « essai » di ricerca teoria di un'arte non può essere definitivo, possiamo concludere che non è « cinema comico » *ogni forma di comicità che non nasca dall'immagine cinematografica e che non contenga le caratteristiche (anche se in forma più o meno accentuata) che abbiamo cercato di individuare poc'anzi.*

Mi auguro quindi che queste considerazioni richiamino ad un più completo giudizio critico sul valore dell'autentico cinema comico.

José Pantieri

---

(1) A proposito di « Burlesque » occorre tener presente che tutti i dizionari da noi consultati, ivi compresa l'« Enciclopedia dello Spettacolo » usano definire con questo termine un certo tipo di spettacolo di origine teatrale e « veaudevillistico » una forma di comicità grossolana e clownesca. Sbaglieremmo se usassimo questo termine (come fanno molti scrittori francesi) per definire quel « cinema comico » che noi intendiamo. Per noi il « burlesque », inteso nel suo senso cinematografico, — quindi diverso dalla sua origine teatrale — è solo una delle forme di comicità che compongono l'autentico film comico.

I film

Lilith

(*Lilith, la dea dell'amore*)

R. e *sc.*: Robert Rossen - *s.*: dal romanzo (ed. it.: « La dea dell'amore ») di J. R. Salamanca - *f.*: Eugen Shuftan - *scg.*: Richard Sylbert - *m.*: Kenyon Hopkins - *mo.*: Aram Avakian - *int.*: Jean Seberg (Lilith Arthur), Warren Beatty (Vincent Bruce), Peter Fonda (Stephen Evshevsky), Anne Meacham (signora Yvonne Meaghan), James Patterson (dott. Lavrier), Gene Hackman (Norman), Robert Reilly (Bob Clayfield), René Auberjenois (Howie), Lucy Smith (nonna di Vincent), Maurice Brenner (Gordon), Jeanne Barr (Miss Glassman), Richard Higgs (Palakis), Elizabeth Bader (la ragazza del bar) - *p.*: Robert Rossen per la Centaur - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Ceiad-Columbia.

Fra i registi americani della generazione di mezzo, Robert Rossen, nonostante un certo numero di opere discutibili da lui realizzate accanto a poche altre veramente buone, è quello al quale siamo maggiormente disposti ad accordare fiducia: forse per la lezione stilistica, certamente mutuata da Orson Welles, che traspare dal taglio personalissimo delle sue immagini e dai loro raccordi; forse per la sua fedeltà ad una certa tematica dove non contano tanto talune premesse ideologiche (spesso semplici pretesti per far apparire più stimolanti le occasioni drammatiche di una vicenda) quanto il conflitto che si determina nei personaggi dei suoi film a contatto con ambienti e psicologie dalle mutevoli e disarmanti apparenze, che soltanto con un sostanziale sentimento di sconfitta interiore essi riescono, qualche volta, a vincere e dominare. In *Lilith,* film in definitiva sbagliato soprattutto per molte incertezze ed ambiguità di tono, questi motivi traspaiono confusamente a causa della poca consistenza che vi assume il principale personaggio maschile, che ne sarebbe in qualche modo il depositario, a vantaggio della singolare e discutibile figura della protagonista.

Qualcuno a questo punto potrebbe pensare che *Lilith* sia un film di scarso impegno nella carriera di Rossen. Al contrario, crediamo sia facile accorgersi che forse mai il regista ha trattato una materia con altrettanta dedizione, e soprattutto con altrettanta convinzione di fare opera « poetica ». Ma i risultati sono quelli che sono a causa di un fondamentale errore di scelta.

Per renderci maggiormente ragione di questa scelta abbiamo voluto leggere il romanzo di J. R. Salamanca (« La dea dell'amore » nell'edizione italiana di Longanesi) da cui il film è stato tratto; ma ne abbiamo troncata la lettura a metà, tanto ci è parsa una per-

dita di tempo procedere oltre nel quadro che lo scrittore dà di un lussuoso ospedale psichiatrico del Maryland dove la pazzia è vista come una forma di sensibilità superiore e dove i metodi di cura in vigore sono di un empirismo non poco contestabile. Nel film, almeno, il quadro sconcertante risulta un po' attenuato; ma non ne è attenuato, purtroppo, l'alone mitico di cui è circonfusa la figura di Lilith, questa creatura assetata d'amore e che per soddisfarlo non bada né a limiti di età e di parentela (la pazzia l'ha infatti travolta alla morte di un fratellino di cui era morbosamente innamorata) né di sesso (per cui assistiamo anche ai suoi abbandoni amorosi con un'altra ricoverata). Anzi è proprio questo complesso ritratto di schizofrenica che in definitiva ha preso la mano al regista (confortato probabilmente anche dalle eccezionali possibilità dell'attrice Jean Seberg), mentre talune premesse potevano far supporre che gli interessasse piuttosto il ritratto di Vincent, l'infermiere che s'innamora di Lilith, uno sradicato reduce dalla guerra di Corea oltre che da un'infanzia infelice, il quale nel manicomio può soddisfare il suo desiderio di sentirsi utile agli altri (ma qui, oltre tutto, il regista si è trovato fra le mani il monocorde Warren Beatty).

Che ha sensibilizzato Rossen è stata, insomma, una pessima letteratura, una specie di Cocteau di riporto, per cui Lilith non è altro che l'incarnazione in una creatura contemporanea del mito biblico di colei che, secondo gli ebrei, sarebbe stata la seconda moglie di Adamo e il femmineo spirito maligno condannato da Dio alla sterilità e destinato alla corruzione di ogni forma di innocenza e di purezza (il mito medesimo incarnato nel medioevo nelle streghe dallo stesso nome). Di questa pessima letteratura s'intinge, per forza di cose, anche la forma del film; il quale, allorché si muove intorno a questo personaggio, gli tesse tutta una serie di effetti trasfiguranti e vaporosi: si veda, ad esempio, come è trattato il paesaggio intorno al laghetto dove Lilith si rifugia e, in particolare, a quale preziosistica evanescenza si affidano le scene d'amore tra i due protagonisti (un ricamo barocco di dettagli in sovrimpressione); oppure si veda ancora quali richiami « poetici » pretende di suggerire la sequenza della giostra a cavalli. Sono tutte cose che non possono risultare per caso, ma chiedono impegno e convinzione; una convinzione, però, mai tanto male indirizzata in Rossen dai tempi di *Mambo* (1954).

Cos'è allora che ci induce ad accordare ancora fiducia a questo regista? Soprattutto la constatazione che Rossen, in fondo, è rimasto fedele soltanto in parte a questa impostazione e a questo tono di corriva « poesia ». Altrove, e segnatamente all'inizio, egli ha avuto modo di indicare ugualmente in quale direzione il suo ingegno, allorché sappia sbarazzarsi delle false ambizioni, debba proseguire per riconfermare i risultati in *The Brave Bulls* (Fiesta d'amore e di morte, 1951) — anch'esso imperniato su una delicata e difficile storia d'amore, alla quale *Lilith* per molti versi rimanderebbe se fosse stato trattato con minore presunzione — e, in parte, di *The Hustler* (Lo spaccone, 1961). Si è già accennato che queste parti del film, scarne e realistiche secondo la migliore vena di Rossen, riguardano principalmente l'impostazione del protagonista maschile. E in proposito vogliamo ricordare quel rapidissimo interno borghese che definisce i rapporti di Vincent con la zia e indirettamente con quello che era stato l'ambiente della sua infanzia, poi l'incontro con

l'antica fidanzata ora sposata e il contatto di Vincent con la squallida vita familiare di costei, poi ancora la presentazione e descrizione della casa di cura con i suoi malati come appare a Vincent durante la prima visita; e infine la sequenza conclusiva con Vincent che, dopo aver ucciso Lilith, vaga stravolto per il giardino della clinica finché si presenta al medico per pronunciare quel secco « Aiutatemi! » con cui il film si chiude.

È un vero peccato che il film non si sia sempre mosso su questa linea, e che sia rimasto ambiguo e impreciso proprio per quanto riguarda la figura di Vincent, del quale non si riesce a capire bene se fosse stato pazzo fin dall'inizio (lo farebbe presumere il fatto che sua madre morì in un manicomio) oppure se lo sia diventato a contatto con Lilith e quando. Nuoce al film, tra l'altro, anche il buon ricordo del *Lisa and David* (1962) di Frank Perry, dove lo strano e doloroso amore di due giovani alienati seguiva una ben altrimenti logica progressione di reazioni psicologiche e veramente perveniva a qualche tocco di poesia nel rigoroso rispetto di un metodo realistico.

In conclusione non possiamo tralasciare di rimarcare l'apporto, tutt'altro che indifferente, dato al film dal fotografo Eugen Schüfftan (Shuftan in U.S.A.) — lo stesso che contribuì a caratterizzare, tra l'altro a fianco di Pabst e di Carné, tutto un certo tipo di produzione « veristica » francese d'anteguerra — il quale ha operato su uniformi toni grigio-chiari, adeguandoli con grande prestigio sia alle forme realistiche sia a quelle estetizzanti volute dal regista. Non possiamo nemmeno trascurare di sottolineare la presenza, in un ruolo di secondo piano (il giovane intellettuale, esso pure alienato, che è pudicamente innamorato di Lilith e che per tale amore finisce suicida), del neo-attore Peter Fonda, che ha saputo rendere la dolcezza e il delirio del suo personaggio con squisita e non comune sensibilità.

LEONARDO AUTERA

Goodbye Charlie
(*Ciao Charlie !*)

R.: Vincente Minnelli - *s.*: dalla commedia di George Axelrod - *sc.*: Harry Kurnitz - *f.* (Cinescope, De Luxe Color): Milton Krasner - *scg.*: Jack Martin Smith Richard Day - *mo.*: John W. Holmes - *m.*: Andre Previn - *int.*: Debbie Reynolds (Charlie), Tony Curtis (George), Pat Boone (Bruce), Yoanna Barnes, Ellen McRae, Laura Devon, Martin Gabel, Roger Carmel - *p.*: David Weisbart per la Vernice Prod. - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Dear-Fox.

In questi ultimi tempi l'eclettico Vincente Minnelli pare si dedichi di preferenza al genere brillante e sofisticato; ma, a giudicare da *The Courtship of Eddie's Father* (Una fidanzata per papà, 1962) e da questo *Goodbye Charlie,* con esiti assai modesti. Non occorrerebbe ripetere che se qualche qualità può essere riconosciuta a questo regista essa non è mai pertinente ad un autore, bensì soltanto a quello che potremmo definire un abile « decoratore ». Ne è una riprova la constatazione che egli non partecipa mai alle sceneggiature dei suoi film né si cura di servirsi di scenaristi di fiducia (essi variano ad ogni film o quasi); invece si preoccupa di avere al suo fianco sempre lo stesso operatore, che, da vari ani a questa parte, è il prestigioso Milton Krasner.

Data la predisposizione di Minnelli a badare soprattutto agli aspetti figurativi e cromatici dell'immagine prescindendo dall'occasione narrativa alla quale applicarla, ne consegue che egli pervenga a risultati più raggaurdevoli

allorquando le sue attenzioni alla cornice piuttosto che alla sostanza possano apparire più giustificate, vale a dire nel genere « musical » e rivistaiolo o magari in quello drammatico dove il decorativismo e in particolare il colore abbiano a giocare un ruolo determinante, come nel caso di *Lust for Life* (Brama di vivere, 1956). È invece assai improbabile che la commedia leggera, affidata soprattutto alla recitazione e al dialogo, possa fornire occasioni altrettanto felici al suo gusto bizzarro.

Goodbye Charlie è tratto dalla commedia omonica di George Axelrod che di recente ha ottenuto un discreto successo a Broadway nell'allestimento curatone dall'autore stesso. Axelrod, che iniziò le sue fortune teatrali nel 1951 scrivendo con Max Wilk e rappresentando in un noto « night-club » di New York quella specie di « libro musicale » intitolato « All About Love » e che subito dopo le consolidò a Broadway con le 1141 repliche della sua prima commedia « The Seven Year Itch », ha dato anche al cinema nell'ultimo decenno un notevole contributo sia come autore che come sceneggiatore. I risultati del film di Billy Wilder del 1955 desunto dalla citata commedia, di *Phffft* (Phffft ... e l'amore si gonfia, 1954) di Mark Robson, di *Bus Stop* (Fermata d'autobus, 1956) di Joshua Logan e di *Breakfast at Tiffany's* (Colazione da Tiffany, 1961) di Blake Edwards sono legati anche al suo nome. Come autore, oltre che una buona tecnica dell'intreccio, gli si devono riconoscere certi caratteri abbastanza distintivi, dovuti alla costruzione delle sue storie brillanti sul filo del paradosso e dell'assurdo. E in questa direzione *Goodbye Charlie* è una punta avanzata. Infatti, il film come la commedia riguarda il caso paradossale di un impenitente dongiovanni che, ucciso da un marito geloso, si reincarna in un'affascinante ragazza, la quale rivolge le sue attenzioni amorose proprio al più intimo amico del trapassato, notevolmente atterrito dalla circostanza, e finisce uccisa a sua volta per una nuova, ma più umiliante, reincarnazione.

Quel poco di genuino divertimento (il dialogo a volte vivace e qualche tratto di satira pungente sul matriarcato americano) che il racconto riserva crediamo debba essere attribuito ad Axelrod prima che a Minnelli, il quale si è limitato a conferire alle immagini, col concorso di Krasner, una patina lustra ed elegante, da « magazine » di moda femminile, e a mantenere nel tono dell'argomento la recitazione, specie di Debbie Reynolds e Tony Curtis, di Laura Devon e Pat Boone.

Niente, dunque, al di fuori di un provveduto quanto ovvio mestiere. Ad eccezione, però, di cinque o dieci minuti, quelli che precedono i titoli di testa del film e che ne costituiscono l'antefatto. Si tratta della descrizione della lussuosa festa a bordo dello « yacht » del ricco produttore cinematografico, il quale alla fine sorprende la propria moglie appartata con Charlie in una cabina e uccide il giovane a colpi di pistola. Fra i tavoli da gioco, i ballerini ubriachi, l'orchestra, le strette cabine, il fumo dell'ambiente, il regista ha trovato il modo di sbizzarrirsi in un brano virtuosistico che in pochi tratti, grazie tra l'altro all'impiego tonale del colore e ai fluttuanti movimenti della « camera » tra la folla degli invitati, riesce a stabilire un clima drammatico. Ma tutto ciò rimane fine a se stesso, non fa corpo col resto del film con il cui carattere ha ben poco a che vedere, e conferma la vacuità dell'ingegno di Minnelli.

LEONARDO AUTERA

The Unsinkable Molly Brown

(*Voglio essere amata in un letto d'ottone*)

R.: Charles Walters - *s.*: dalla commedia musicale di Meredith Wilson e Richard Morris - *sc.*: Helen Deutsch - *f.* (Panavision, Metrocolor): Daniel L. Fapp - *coreografia*: Peter Gennaro - *m.*: Meredith Wilson - *sig.*: George W. Davis e Preston Ames - *mo.*: Fredric Steinkamp - *int.*: Debbie Reynolds (Molly Brown), Harve Presnell (Johnny Brown, suo marito), Ed Begley (Shamus Tobin, il patrigno), Jack Kruschen (Natale Morgan), Hermione Baddeley (la signora Grogan), Vassili Lambrinos (principe Louis De Laniere), Martita Hunt (granduchessa Elise Lupovinova), George Mitchell (Monsignor Ryan), Fred Essler, Harvey Lembeck, Laureen Gilbert, Kathryn Card, Hayden Rorke, Harry Holcombe, Amy Douglass - *p.*: Lawrence Weingarten per la Metro-Goldwyn-Mayer - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: M.G.M.

Sotto lo strambo ed ammiccante titolo italiano — esca poco elegante, al solito, gettata dai distributori nostrani — si nasconde la versione cinematografica di un « musical » di Broadway, « The Unsinkable Molly Brown » di Meredith Wilson e Richard Morris. Versione piuttosto modificata, rispetto all'originale, nel senso che il film accetta soltanto alcuni momenti dello spettacolo teatrale, basato prevalentemente sulla musica (sembra che nel viaggio da Broadway ad Hollywood il lavoro abbia perso qualcosa come quattordici canzoni); per contro sviluppa le parti « in prosa », dipanandosi così come una normale commedia all'americana, sia pur intervallata da alcuni numeri musicali.

Il regista, Charles Walters, si muove a suo agio sia nel genere musicale « integrale » (ricordiamo soltanto *I Barkleys di Broadway* e il recente *La ragazza più bella del mondo*) che in quello della commedia « recitata » (*Lili, Tutte le ragazze lo sanno, Per favore non mangiate le margherite*) ma nella sua carriera ha fatto di meglio. Ha fatto, soprattutto, film più rapidi, più asciutti, più scanzonati, anche se tutti più o meno immersi in quell'aura di sentimentalismo vittoriano che è una costante di questo regista.

Lo spunto di *Voglio essere amata in un letto d'ottone* è interessante. Basato sulla vita di una certa J. J. Brown, personaggio realmente esistito a cavallo fra il secolo scorso e l'attuale, esso sviluppa la storia di Molly, ragazzetta scalcagnata di una regione boscosa del Missouri che, dopo una esistenza miserevole, sposa un minatore povero ma ben presto improvvisamente arricchito dalla scoperta di un favoloso filone aurifero. Nonostante i tentativi della coppia per inserirsi nella buona società di Denver, dove i due si sono trasferiti, l'« high society » non ne vuol sapere di accettare i nuovi ricchi, per cui costoro si recano in Europa dove sono entusiasticamente accolti dall'« international set » e possono tornare in America orgogliosi delle nuove amicizie e maturi per essere accettati dalla nuova aristocrazia indigena. Con contorno di viaggi avventurosi (durante una traversata Molly si trova imbarcata sul « Titanic »: per il suo coraggioso comportamento è soprannominata « la inaffondabile Molly Brown », che è anche il titolo originale del lavoro) e di battibecchi coniugali con rappacificamento finale.

Ce n'è di materia per uno sguardo al clima tutto americano delle ricchezze improvvise (apparentemente casuali, ma sostanzialmente volute da una tenacia e da una fiducia incrollabili), delle ascese rapide, del nascere di un nuovo censo, del successo come religione, del candore e della spregiudicatezza come strumenti positivi contro le diffidenze del conservatorismo, della

straordinaria vitalità di una nazione in fase di prepotente sviluppo. Nel film circola in effetti un senso di orgoglio, misto ad un atteggiamento affettuosamente ironico, per queste generazioni che hanno fatto l'America, per questi personaggi quasi contemporanei che pure sono già nutriti di leggenda; ma questi valori sono accennati superficialmente mentre vien dato il peso maggiore alla storia privata dei personaggi e soprattutto ai loro rapporti sentimentali. Purtroppo, perché oltre che allungare ed appesantire il racconto, tali sviluppi rientrano nella più trita convenzione fatta di ovvie lagrimucce, sorrisi, melassa e buoni sentimenti.

Dove scattano il divertimento e insieme la definizione dello spirito che anima i personaggi è nei « numeri » coreografici, pochi ma tutti vigorosi (diciamo coreografici, non musicali in senso lato: escludiamo volutamente le pur scarse canzoni e il mieloso duetto d'amore, di mediocre livello). Senza scomodare *Sette spose per sette fratelli,* ben altro raggiungimento in questo campo (la pubblicità tira in ballo proprio questo titolo, basandosi sul comune ambiente rusticano di partenza), bisogna dire che la prova offerta dal coreografo Peter Gennaro, un uomo nuovo, è positiva, e il regista ha saputo abilmente sfruttarla. Fra i coreografi con cui ha collaborato, quest'ultimo annovera un Busby Berkeley e un Roland Petit: ed ha ossa solide in questo campo.

Ecco dunque, in queste sequenze, salire nettamente il livello della pellicola. La prima è quella in cui Molly, ragazza « di fatica » nella fattoria paterna, viene alle mani con due coetanei che la irridono per la sua ostentata sicurezza di un avvenire brillante: « Un giorno sarò una regina » — canta la ragazza, mentre i monelli berciano e la scherniscono in un quadro agreste sfruttato nei suoi suggerimenti paesani e nelle sue possibilità acrobatiche. Migliore il « numero », vivacissimo, del bar di minatori in cui Molly scritturata per intrattenere i clienti ma rozzamente inesperta di quest'arte, gareggia con un trio di professioniste della galanteria: Debbie Reynolds, che interpreta il personaggio con scatenata buffoneria, aggredisce il suo uditorio con la canzone imparata dal patrigno (« Belly Up to the Bar, Boys ») e si lancia in un balletto caricaturale, tutto arti disarticolati e voci rauche, nel quale vengono implicati tutti i personaggi fino a raggiungere un clima di vulcanica confusione.

Lo stesso clima è raggiunto, con chiaro significato di ritorno alla schiettezza e alla sanità delle origini, nella sequenza del fastoso ricevimento organizzato da Molly nella sua lussuosa casa di Denver, al quale interviene finalmente il gran mondo locale. Ma l'atteggiamento dei vecchi « parvenus » di fronte ai nuovi è di chiara sopportazione e di malcelato disprezzo: è in questa atmosfera che, per merito di alcuni amici di Molly dei tempi eroici, si intreccia musicalmente una specie di catena dell'amicizia (« He's My Friend », ballata per la quale il musicista Wilson ha composto « couplets » martellanti e gioiosi). A questa « dichiarazione » partecipano gli ospiti europei di Molly, aristocratici autentici (fra cui una impagabile « granduchessa » disegnata dalla finissima Martita Hunt), i quali si gettano con entusiasmo nella « bagarre » suscitata dagli ex-minatori: ed allora le marsine si scuciono, le camicie escono dai pantaloni, i polsini volano lontano, la compostezza ipocrita dei sufficienti si sgretola sotto i colpi di quelli che danno più importanza ai valori autentici che al censo. Specialmente qui il dinami-

smo regna sovrano, i rapporti coreografici fra i personaggi — apparentemente disordinati — sono retti dall'alta precisione degli incastri, il taglio delle diverse inquadrature è rapido, funzionali i passaggi dal « campo totale » agli elementi particolari che mettono in evidenza un passo o una figurazione.

Qui è dunque il meglio della fatica di Walters: certo, in rapporto all'economia del film, non basta per giudicare dell'esistenza di una continuità o meno, nel cinema americano contemporaneo, della tradizione gloriosa del « musical ».

ERMANNO COMUZIO

The Sword in the Stone

(*La spada nella roccia*)

R.: Wolfgang Reitherman - *s.*: dal romanzo di T. H. White - *sc.*: Bill Peet - *animazione*: Frank Thomas, Milt Kahl, Ollie Johnson, John Lounsbery - *f.* (Technicolor): - *scg.*: Ken Anderson - *m.*: George Bruns - *canzoni*: Richard M. Sherman e Robert B. Sherman - *mo.*: Donald Halliday - *disegnatori dei personaggi*: Milt Kahl e Bill Peet - *fondali*: Don Griffith, Basil Davidovich, Vance Gerry, Sylvia Cobb, Dale Barnhart, Homer Jonas - *altri coll.*: Walt Peregoy, Bill Layne, Al Dempster, Anthony Rizzo, Ralph Holett, Fil Mottola - *animazione dei personaggi*: Hal King, Eric Larson, Eric Cleworth, John Sibley, Cliff Nordberg, Hal Ambro, Dick Lucas - *animazione effetti*: Dan McManus, Jack Boyd, Jack Buckley - *voci* (dell'edizione originale): Rickie Sorenson (Wart, futuro Re Artù), Sebastian Cabot (Sir Ector), Karl Swenson (il Mago Merlino), Junius Matthews (Archimede), Alan Napier (Sir Pelinore), Norman Alden (Kay), Martha Wentworth (Madam Mim e la scoiattola matura), Barbara Jo Allen (la Maga Magò), Ginny Tyler (la piccola scoiattola), the Mellomen, Richard e Robert Reitherman, e Fred Darian (canzone dei titoli di testa) - *p.*: Walt Disney - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Rank.

Hey There, Its Yogi Bear

(*Yogi, Cindy e Bubu*)

R.: William Hanna e Joseph Barbera - *s.* e *sc.*: Joseph Barbera, Warren Foster, William Hanna - *f.* (in Yogicolor) - *m.*: Marty Palch - *canzoni*: Ray Gilbert e Doug Goodwin - *voci* (dell'edizione originale): Daws Butler (l'Orso Yogi), Don Messick (Cindy e Bubu) - *p.*: William Hanna e Joseph Barbera per la Columbia Pictures - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Ceiad-Columbia.

Il problema del lungometraggio di animazione, che si pose a Walt Disney pochi anni dopo l'inizio della sua regolare produzione di cortometraggi a disegni animati e parve risolversi con la realizzazione, nel 1937, di *Biancaneve e i sette nani,* è tuttora aperto. Quel film, che nacque essenzialmente per esigenze economiche e produttive, di prestigio anche, ma che sollevò questioni non soltanto tecniche, ma artistiche ed estetiche, è rimasto fino a oggi, fino a questa *Spada nella roccia,* un modello insuperato, nella sua struttura drammatica e nella sua riuscita artistica.

Per circa trent'anni gli Studi Disney non hanno fatto altro che riprodurre il modello, con le opportune varianti, elaborazioni, ampliamenti necessari, senza tuttavia modificarne le regole compositive fondamentali. Cosicché, se nel 1937 *Biancaneve* poteva apparire un film esemplare (e lo fu) e indicare, pur nei suoi limiti, una strada da seguire, oggi i lungometraggi disneyani costruiti sulla falsariga di quello appaiono anacronistici, privi di originalità, in una parola superati, anche se è sempre possibile riscontrarvi qualche episodio riuscito, qualche personaggio minore gustosamente tratteggiato e soprattutto una tecnica dell'animazione veramente esemplare.

Il fatto è che generalmente un lun-

gometraggio d'animazione è, per sua natura, un prodotto ibrido: può nascere come favola per bambini intramezzata da episodi ed episodietti comici, per lo più conclusi in se stessi, quasi piccoli film all'interno del film maggiore; oppure come una serie di cortometraggi uniti tra loro da un'esile traccia narrativa, aventi in comune i medesimi personaggi e, naturalmente, la medesima struttura stilistica e figurativa, ma sostanzialmente privo di un'intima unità espressiva, che non sia quella più esteriore derivante dalla continuità della storia. In ambedue i casi si tratta più di un insieme di brevi film che di un film compiuto, e in genere proprio la ricerca della compiutezza va a scapito dell'originalità e dell'artisticità dell'opera, che ben difficilmente appare valida in ogni sua parte e riuscita, ma spesso rivela una tediosa frammentarietà e unisce a pagine piacevolissime e gustose altre pagine assolutamente fiacche; prive di estro, artisticamente insignificanti.

Non è tanto un alternarsi di « prosa » e di « poesia », vicendevolmente sorreggentisi e motivantisi in un disegno compositivo preordinato, quanto piuttosto l'incapacità del cinema d'animazione di giungere alla formulazione di una « prosa », soprattutto narrativa, esteticamente valida (il caso di *Of Stars and Men* di John e Faith Hubley sta a sè e rientra semmai nella categoria della prosa scientifica e didattica). In altri termini, ci pare che il piccolo formato (il cortometraggio) sia il più adatto al cinema d'animazione, quello che meglio ne favorisce le possibilità espressive nei vari campi del comico, del lirico, del grottesco, del satirico, anche del drammatico e del tragico (si vedano a esempio i risultati raggiunti rispettivamente da Kristl e Vrbanic in *Sagrenska koza* [t.l. Pelle di zigrino] e da Alexeieff in *Le nez*); mentre il grande formato (il lungometraggio) ne attenua spesso la carica poetica, disperdendone in rivoli secondari l'umore originale. È il caso d'altronde di gran parte del cinema comico muto, basato quasi esclusivamente sull'arte mimica, la cui forza rappresentativa è di breve respiro e non regge alla complessa struttura drammatica del lungometraggio.

L'occasione a queste brevi considerazioni c'è fornita dall'uscita contemporanea sui nostri schermi di due lungometraggi a disegni animati di produzione americana, il citato *La spada nella roccia* di Wolfgang Reitherman, realizzato negli Studi Disney, e *Yogi, Cindy e Bubu* di William Hanna e Joseph Barbera. Ambedue i film rientrano nelle categorie di lungometraggi d'animazione a cui si è accennato: il primo come favola per bambini punteggiata qua e là da episodi comici del tutto autonomi rispetto all'economia dell'opera; il secondo come una serie di cortometraggi più o meno umoristici cuciti insieme da una leggera trama narrativa. In un caso come nell'altro ci troviamo di fronte a film costruiti con elementi eterogenei, strutturalmente deboli, la cui validità artistica può risiedere, se di validità si può parlare, in alcune parti staccate o in alcuni personaggi minori. Ma più ancora ci preme sottolineare che sia Reitherman e i suoi collaboratori — tutti dell'*équipe* disneyana da molti anni — sia Hanna e Barbera — che lavorano insieme da oltre vent'anni e hanno creato la serie di Tom e Jerry per la M.G.M. — non hanno fatto il minimo sforzo per « aggiornare » lo spettacolo secondo le esigenze dello spettatore d'oggi (anche dello spettatore infantile), e meno che mai per introdurre nella composizione narrativa e figurativa del disegno animato alcune delle innovazioni estetiche che artisti

e ricercatori di tutto il mondo hanno sperimentato con successo e introdotto nella loro produzione da molto tempo ormai.

La spada nella roccia si richiama addirittura, nella costruzione del racconto, nelle soluzioni figurative adottate, nella scenografia — il bosco, la casa del mago Merlino, il castello —, nella caratterizzazione dei personaggi, e in alcuni episodi, a *Biancaneve,* quasi che trent'anni siano passati senza lasciare traccia nell'evoluzione artistica del cinema d'animazione. Ci troviamo di fronte alle medesime situazioni rappresentate con i medesimi mezzi espressivi: sennonché oggi quelle situazioni e quei mezzi, che un tempo c'erano parsi validi poeticamente, denunciano la loro natura artificiale, di maniera, irrigidendosi in una forma chiusa che ne annulla ogni eventuale fermento innovatore. Si aggiunga che quell'amore per la natura e gli animali, quella filosofia spicciola basata sul buon senso, quel candore di fronte agli eventi naturali e soprannaturali — che costituivano la poesia più vera di *Biancaneve* e del primo Disney e il suo successo presso il pubblico semplice e infantile — oggi non soltanto appaiono di maniera, retorici, ma nella loro retorica mostrano il loro aspetto più genuinamente conservatore, per non dire reazionario.

Le lezioni che mago Merlino impartisce al piccolo Arturo non soltanto costituiscono dei capitoli indipendenti e un tantino irritanti nello svolgimento narrativo del film, ma sono l'esposizione in termini elementari e fiabeschi di una filosofia dell'esistenza che pare voglia irrigidire l'uomo e la società entro schemi superati. Per non dire del tono volta a volta didascalico e paternalistico che sottolinea ogni sincolo episodio e che si traduce in un discorso anche figurativamente fiacco (si vedano a esempio i due episodi degli scoiattoli e dei pesci). Rimarrebbe il personaggio del gufo Anacleto, certo il più riuscito anche se ricalcato su altri personaggi dello stesso Disney, che in certo modo si oppone, con la sua intemperanza e il suo sottile e scettico umorismo, al tono generale del film. Ma a ben guardare il suo ruolo di « spalla » nei confronti del mago Merlino non fa che meglio mettere in luce, per contrasto, il tono sentenzioso del racconto e il suo fine esplicitamente « educativo ».

Non molto diverso deve farsi il discorso per *Yogi, Cindy e Bubu,* che ricalca, anche nel disegno, un certo « stile » disneyano e si rifà per certi aspetti al primo Disney. Ancor meno costruito de *La spada nella roccia* e meno elaborato tecnicamente (la sua animazione in alcuni punti è difettosa con evidenti errori tecnici di sovrapposizioni), il film di Hanna e Barbera si limita a proporre un nuovo personaggio (già ampiamente noto sul piccolo schermo della televisione) in una serie di situazioni comiche o drammatiche che ne dovrebbero mettere in luce i lati più caratteristici, quasi emblema di un certo tipo di americano medio d'oggi. Ma l'insufficienza artistica del personaggio e l'assoluta « normalità » delle situazioni in cui viene a trovarsi non permettono nemmeno di iniziare un qualsivoglia discorso critico sulla società contemporanea. Ben diverso era, pur nei suoi limiti, il contenuto di parecchi episodi della serie di Tom e Jerry! Si dirà che l'orso Yogi è un personaggio costruito esclusivamente per i bambini e non va sovraccaricato di significati che non ha e non vuole avere; ma anche nel ristretto ambito del cinema per l'infanzia è proprio la sua natura artisticamente non definita e più ancora l'esilità narrativa dei singoli episodi del

film a rendere del tutto insignificanti, e anche tediose, le sue imprese.

Qui assistiamo a una serie di fatti, a volte comici, a volte sentimentali, a volte « poetici », a volte tragici o anche semplicemente spettacolari (i numeri acrobatici e di balletto degli orsi), che si susseguono secondo un ordine prestabilito che, meccanicamente, alterna i motivi d'interesse dello spettatore, toccandone i vari tasti della sensibilità. L'assenza di poesia fa sì che la struttura del film appaia notevolmente rigida e la mancanza di una invenzione veramente originale rende fiacchi anche gli episodi più apparentemente umoristici (la sequenza dell'esercito di formiche che, agli ordini di Yogi, ruba il cibo da una tovaglia imbandita è, a esempio, presa tal quale da un vecchio film di Disney). Anche l'assunto del film non si discosta da quello tradizionale d'ogni opera disneyana, compresa *La spada nella roccia*: una bonomia un poco caramellosa, una leggera satira del potere che non intacca le strutture della società, anzi per contrasto le sostiene, una lezione di buon senso impartita con tono cattedratico e una sostanziale concezione reazionaria dei rapporti umani.

Fa eccezione, in maniera ben più probante del gufo Anacleto de *La spada nella roccia,* il terzetto assolutamente inedito del circo equestre: il grasso padrone dittatore, lo smilzo aiutante incapace e il rabbioso e « diabolico » cane. Schizzati con una matita ben altrimenti vibrante, questi tre personaggi minori sono l'unica e vera novità del film di Hanna e Barbera. La violenza del segno grafico, un certo gusto corrosivo che traspare nella caratterizzazione dei tratti somatici, la « cattiveria » dei personaggi, di derivazione in parte da Chuck Jones (che ha recentemente firmato, per inciso, gli straordinari titoli di testa di *Uno sparo nel buio* di Blake Edwards), si oppongono effettivamente al resto del film, ne costituiscono quasi un contraltare ben più valido e significativo.

Sia *La spada nella roccia* che *Yogi, Cindy e Bubu* confermano insomma quanto si diceva all'inizio circa la difficoltà, o meglio l'incapacità, del cinema d'animazione di trovare una sua via per il lungometraggio; ma più ancora sottolineano l'anacronismo e l'inutilità di un cinema d'animazione legato, nella struttura narrativa e nel linguaggio grafico, a regole vecchie di trent'anni. Le eccezioni che vi si riscontrano ne sono una validissima testimonianza.

GIANNI RONDOLINO

Goldfinger

(*Agente 007: missione Goldfinger*)

R.: Guy Hamilton - *s.*: dal romanzo di Ian Fleming (1959) - *sc.*: Richard Maibaum e Paul Dehn - *f.* (Technicolor): Ted Moore - *scg.*: Peter Murton - *m.*: John Barry - *e.s.*: John Stears e Frank George - *mo.*: Peter Hunt - *int.*: Sean Connery (James Bond, agente 007), Gert Fröbe (Goldfinger), Honor Blackman (Pussy Galore), Shirley Eaton (Jill Masterson), Tania Mallet (Tilly Masterson, sua sorella), Bernard Lee (« M »), Lois Maxwell (Miss Moneypenny, segretaria di « M »), Harold Sakata (Oddjob), Martin Benson (Solo), Cec Linder (Felix Leiter), Austin Willis (Simmons), Bill Nagy (« Mezzanotte »), Alf Joint (Capungo), Valery Thomas (la vecchia signora), Nadje Regin (Bonita), Raymond Young (Sierra), Richard Vernon (Smithers), Denos Cowles (Brunskill), Michael Mellinger (Kisch), Burt Kwouk (Ling), Hal Galili (Strap), Lenny Rabin (Henchman) - *p.G* Harry Saltzman e Albert R. Broccoli per la Eon Prod. - *o.*: Gran Bretagna, 1964 - *d.*: Dear - United Artists.

La « scoperta » di James da parte del pubblico è stata graduale. I romanzi di Ian Fleming che hanno pro-

posto il personaggio datano già da qualche anno: *Goldfinger,* per esempio, a cui si ispira il film di cui qui si discorre, è uscito in Inghilterra nel 1959, e non era il primo della serie (che è *Casino Royal*). Già dieci anni fa anche in Italia nel catalogo dei « gialli » d'un editore milanese si potevano trovare le traduzioni italiane dei libri di Fleming, ma nessuno se ne accorse, e, per fare un caso, il suo nome è del tutto ignorato da Alberto Del Monte in quella sua « Breve storia del romanzo poliziesco », edita da Laterza, che pure è prodiga di elenchi e di titoli. Oggi, invece, l'editore milanese di cui sopra, sulla scia del successo del film, va ristampando tutto Fleming e, con un procedimento esattamente opposto alla normale prassi editoriale, dopo averlo « lanciato » in veste economica e a buon prezzo, lo ristampa in bella edizione rilegata ed a prezzo doppio. La medesima gradualità nella scoperta si è avuta nella diffusione dei film tratti da questi romanzi. *Dr No* (Agente 007 licenza di uccidere, 1962) di Terence Young piacque al grande pubblico, incoraggiò i suoi produttori a replicare con una continuazione, ma non costituì un fatto di costume, una moda, un « segno di contraddizione » come le sue repliche. Il successo cominciò a dilagare con il seguito, *From Russia, with Love* (A 007, dalla Russia con amore, 1963). Anche questo un fenomeno al contrario della prassi, che fa assistere in genere a reazioni più fiacche di fronte alle derivazioni di successi (i vari « ... ritorna », « la rivincita di ... » ecc.). Iniziarono le imitazioni, il protagonista, Sean Connery, prima di allora modesto comprimario di film di serie B, fu chiamato a Hollywood da Hitchcock, i distributori rispolverarono i fondi di magazzini che avessero comunque Connery nel « cast ». Eccoci quest'anno al trionfo di *Goldfinger* (Agente 007: missione Goldfinger, 1964). Smentendo ulteriormente la consuetudine, il terzo film ha più successo dei primi due messi insieme e fa toccare vertici impensati al successo commerciale. In Italia, che è solo uno dei cento Paesi dove il film sta circolando, la pellicola ha raggiunto, al momento in cui scrivo, oltre ottocento milioni d'incasso ed è prevedibile perciò che si assesti sul miliardo. A Roma, dopo aver tenuto per settimane il tutto esaurito in quattro cinema di grande capienza, regge ancora in una sala di prima visione, a platea piena, ormai da alcuni mesi. Se in Francia *Goldfinger* ha scatenato una moda superficiale (« divismo » per Connery, lancio di cravatte, gemelli ecc., creazione di una « linea » di moda maschile alla James Bond e via dicendo), da noi ha suscitato anche qualche considerazione seria, e intelligente, da parte di più di un letterato e uomo di cultura. Siamo di fronte, dunque, ad un fenomeno che, piaccia o non piaccia, possiede un innegabile peso sociologico e che come tale va prima di tutto trattato, in sede diversa da questa e con metri di giudizio diversi dai nostri.

Tuttavia, *Goldfinger* ha una sua consistenza precisa anche come « fatto » cinematografico in senso proprio, spettacolo preparato secondo una certa ricetta e con determinati ingredienti. Come tale, anche se sfugge al terreno dell'arte, è degno di considerazione e se non altro riporta a più d'una tradizione e letteraria e cinematografica.

Vediamo innanzi tutto il personaggio, l'eroe. Già, si tratta di un « eroe », cioè d'un individuo dotato di qualità eccezionali bastevoli a distanziarlo dai comuni mortali ed al contempo abbastanza partecipe di difetti, gusti e interessi dell'uomo medio da favorire una certa identificazione. È coraggioso,

dinamico, inflessibile con i nemici, fedele oltre misura alla sua Causa, pronto a morire per servirla: fin qui, caratteri comuni alla più diffusa tipologia dell'eroe sotto qualunque cielo ed orizzonte letterario o cinematografico. Gli piacciono le donne, ed è questa una innovazione non nuova, introdotta nel romanzo poliziesco fin dagli anni '30 col genere « hard boiled » da Hammett e da Chandler, rovesciando il tipo dell'eroe vittoriamente virginale del primo romanzo giallo inglese (Sherlock Holmes) o americano (Auguste Dauphin, Philo Vance). Ma in più, egli tratta cinicamente le donne, senza mai donarsi spiritualmente, cercando solo un breve ed esterno possesso sessuale; pronto, un attimo dopo, ad uccidere la compagna, se necessario, o a farla arrestare dalla polizia.

James Bond disegna un archetipo, che è la somma, in definitiva, di alcuni aspetti dell'ideale meramente edonistico di molti uomini-massa contemporanei. Egli appartiene ad una società che non ha più né fede né ideologia né mito. È vero, egli potrà anche immolarsi per la Causa, ma non è, questa, presentata come un sistema di valori, quanto come una generica Libertà che è un modo elegante per definire il proprio mondo di benessere e di « comfort ». Gira e rigira, al dunque l'unico valore del mondo senza valori di Bond è il benessere, che prescinde dalla socialità sia a livello più vasto (la società umana, la classe, il ceto), sia a livello più intimo (la famiglia). Di conseguenza l'unico modo di essere di Bond è la sensualità, una sensualità, si badi, che non si esaurisce nella sessualità, ma tocca tutto il suo stare nel mondo: il godimento d'una mattinata di sole, il piacere di una cena elegante nel ristorante alla moda, il compiacimento per la propria vigoria fisica nel compiere una lunga nuotata in mare. Il tipo umano rappresentato da James Bond è universale? Non vi si identificano certo le vaste masse che nel mondo soffrono la fame od anche i molti che, pur in una situazione di relativo benessere, lottano tuttora per una vita più dignitosa, meno sfiancante; non vi si identificano, ponendoci su un diverso piano, i milioni di esseri umani che possiedono la fede religiosa oppure un coerente ideale « laico »: direi piuttosto che può essere oggi l'atmosfera morale del mondo degli affari, o dei tecnocrati, o di certi professionisti d'alto rango, quelli che, nei paesi anglosassoni, leggono « Playboy » o in Francia « Lui »: una dimensione sociale significativa, in quanto classe dirigente, ma quantitativamente, per fortuna, limitata.

Come mai, allora, fra gli estimatori dei romanzi di Fleming, o almeno fra i suoi accaniti lettori troviamo, per esempio, uno statista cattolico di profonda dirittura morale come lo scomparso presidente Kennedy o due scrittori, di gran lunga diversi fra loro ma accomunati dalla stessa base spiritualista, come Eliot e Greene? Le possibili spiegazioni sono almeno due.

In primo luogo, Fleming, come ha rilevato da ultimo anche Mario Soldati, è uno scrittore. Nella narrativa britannica non esiste il confine severo fra letteratura poliziesca-avventurosa e letteratura « tout court » che esiste altrove: basta pensare a Chesterton e a Graham Greene, ma anche a certi romanzi di Priestley od a quelli pubblicati sotto pseudonimo (Nicholas Blake) dal poeta Cecil Day-Lewis. Anche se l'occasione prima possa esser stata, per Fleming, il più facile guadagno, l'applicazione al genere poliziesco non gli toglie la capacità di ben scrivere, cioè non solo abilità di mestiere nell'inventare intreccio e situa-

zioni, ma cura psicologica e realismo. Anche Soldati, per Fleming, sottolinea quest'ultimo elemento rilevando che la formula è quella stessa di Poe: partire da uno spunto irreale e svolgerlo con totale rigore realistico, cavando da questo contrasto tutta la forza di suggestione.

Un secondo motivo per le simpatie rivolte ovunque a Bond può trovarsi nel fatto, scoperto, che si tratta di « divertimento d'evasione », dove si scaricano le tensioni di un'epoca violentemente turbata in ogni strato sociale, in ogni angolo geografico. Ma questo motivo mi parrebbe insufficiente se, accanto ai grossi pesi negativi del mito-Bond, non cercassi di scorgerne un aspetto positivo, tale da far riflettere sul carattere d'evasione delle sue avventure: egli è, in un'era di massificazione, un individuo isolato che lotta contro il mondo. Che sia un agente segreto viene puntualmente ripetuto, ma la potente organizzazione britannica del controspionaggio che lo ha in forza sembra limitarsi ad assegnargli le missioni, dopo di che egli è solo di fronte alle difficoltà ed ai rischi. In modo paradossale e mistificato, spazzando via allegramente tutti i più seri ed autentici valori in cui si concreta la nostra civiltà, il mito Bond finisce pur sempre per riproporre con forza e per idealizzare l'attivo contributo della persona individua, la sua creatività e la sua indispensabilità. In ciò sta — forse — la più vera ragione del perché le avventure di Bond, che spaccando il cappello in quattro con le analisi, riduciamo facilmente in polvere, incontrano il favore popolare e non solo popolare.

Leggendo il *Goldfinger* di Fleming si resta colpiti dalla fedeltà letterale, anche in minimi particolari ed episodi, del film di Hamilton, che si limita ad accrescere alcune trovate (la macchina con i cento congegni micidiali è più semplice, meno fantasiosa nel romanzo; il gangster che rifiuta di collaborare viene ucciso senza la trovata della macchina che ne schiaccia e riduce l'automobile ad un ammasso uniforme, ecc.). Hamilton, regista di tutto rispetto, come del resto Terence Young che lo ha preceduto, ha adoperato il romanzo come una sceneggiatura bell'e pronta: si veda, per esempio, la partita a golf, che occupa un intero capitolo del libro e serve a Fleming per impostare il « carattere » di Goldfiinger.

Esiste, tuttavia, una differenza che può spiegare il perché del maggior successo del film rispetto al libro. Auric Goldfinger, nell'originale di Fleming, è un agente sovietico e tutta la sua pazzesca impresa dovrebbe terminare rubando l'oro americano di Fort Knox per portarlo in terra russa. Nel film di Hamilton, invece, Goldfinger è, come il Dr. No dei due film precedenti, un « grande criminale solitario », reincarna, cioè, la mitologia dei Fantomas. Da questo punto di vista, è indubbio che i film di James Bond si pongano sul terreno della fantasia pura, dell'invenzione fine a se stessa, che riportino, cioè, ad una gloriosa tradizione cinematografica, quella dei « serials » dove l'eroina Pearl White doveva salvarsi dalle macchinazioni del tenebroso Warner Oland. Anche la sequenza, di impeccabile « suspense », della macchina dal misterioso raggio della morte che sta per uccidere il povero Bond legato su un tavolo non è che il riecheggiamento, a colori e con un mezzo tecnico (il raggio) più « moderno », delle vecchie sequenze dove l'eroina, legata ad un palo, vedeva avvicinarsi una sega che l'avrebbe tagliata in due. L'episo-

dio è il solo che non esista nel libro di Fleming.

Un ultimo aspetto è infine da sottolineare: il film di Hamilton, pur attenendosi abbastanza pedissequamente alla successione di episodi del romanzo, conserva tutti i fatti « ripulendoli » dai risvolti psicologici. Bond, ad esempio, è nel romanzo un po' meno cinico di quanto appaia sullo schermo: uccidere gli dispiace e sui morti si ferma a pensare: di uno, in particolare, ritiene che si sentirà dolorosamente responsabile per tutta la vita. Il personaggio, insomma, è meno manichino di quanto il film ce lo faccia vedere. Del pari, nel film solo una certa ambiguità di comportamento rende in parte spiegabile l'avversità di Pussy Galore per Bond: nel romanzo il personaggio di lei è definito senza mezzi termini per quello di una lesbica. Hamilton, e con lui lo sceneggiatore fisso Richard Maibaum, hanno semplificato al massimo: niente crisi di coscienza, esitazioni, ripensamenti nell'eroe; nessun risvolto « sgradevole » nei personaggi di contorno: la cattiveria, quando c'è, deve essere elementare: furto, assassinio, ma niente perversioni. D'altra parte, Hamilton, assai più del suo predecessore Young, ha puntato sull'ironia, anche se forse poco avvertita dallo spettatore comune: l'« humour » tipicamente britannico riscatta l'inverosimiglianza dei fatti e la superficialità psicologica, immergendo il tutto in una luce sorridente di presa in giro del genere.

Da quanto si è detto deriva che la serie di James Bond costituisce il primo organico tentativo, finora fortunato, di ritorno ad una delle più classiche strutture industriali del primo cinema commerciale, il « serial » avventuroso, con quegli aggiornamenti di temi e di tecniche che i tempi mutati impongono. Pertanto, ci sarà il colore, si dipanerà l'avventura in un'ora e tre quarti in luogo della scarsa mezz'ora d'un tempo, si curerà la scenografia (sontuosissima, « Sight and Sound » vi ha perfino dedicato un saggio), la qualità del colore, la serietà professionale dell'interpretazione, ma insieme si terranno i personaggi ancorati a « clichés » facilmente riconoscibili, si limiterà il dialogo all'indispensabile sviluppando invece l'azione ritmata in frequenti colpi di scena, lotte corpo a corpo, inseguimenti.

Il « serial », come il fumetto, lega a sé lo spettatore con la ripetizione: si va a leggere, ed oggi si va a vedere, per ritrovare personaggi familiari in uno schema che va diversificato ma non allontanato da certe linee generalmente costanti. Si spiega, in questo quadro, la presenza, in ogni film, accanto a Bond, di altri personaggi fissi, affidati agli stessi attori: « M », il bonario capo del controspionaggio (Bernard Lee), e Miss Moneypenny, la sua segretaria, segretamente innamorata di Bond (Lois Maxwell); si spiega l'innovazione di annunciare, dopo la parola fine di ciascun film, il titolo di quello che sarà presentato successivamente (come nei « serial » c'era l'annuncio della prossima puntata); si spiega, ancora, la periodicità rigorosa di uscita di ciascun film: non soltanto uno all'anno, ma in un determinato periodo dell'anno, la vigilia delle feste natalizie. Un tempo, all'uscita del « serial » cinematografico, si accompagnava la pubblicazione di una puntata del parallelo romanzo d'appendice su un grande quotidiano. Il parallelo si ripete: mentre escono i film e si ristampano i romanzi, è iniziata, su alcuni quotidiani (anche in Italia), la pubblicazione a puntate del « fumetto » di James Bond. C'è da dolersi di questo ritorno alle origini del cinema? Forse no, se il cinema continuerà a pro-

durre, insieme, i film di Fellini, di Antonioni, di Bergman, di Kubrick, di Godard, come non faceva ai tempi di Pearl White: se cioè distinguerà con chiarezza i suoi piani, quello del film d'arte (diciamo pure la parola), del film civile, di battaglia e quello del film di divertimento, anziché tendere a confondere le carte in tavola, come si fa ad esempio oggi in Italia con i film erotici ad episodi, film di divertimento che però la firma di alcuni « impegnati » registi tende ad accreditare per altra cosa, per nobilitare oltre limiti invalicabili ed invalicati.

ERNESTO G. LAURA

The Carpetbaggers

(*L'uomo che non sapeva amare*)

R.: Edward Dmytryk - *s.*: dal romanzo di Harold Robbins - *sc.*: John Michael Hayes - *f.* (Technicolor, Panavision): Joseph MacDonald - *scg.*: Hal Pereira e Walter Tyler - *c.*: Edith Head - *m.*: Elmer Bernstein - *mo.*: Frank Bracht - *int.*: George Peppard (Jonas Cord jr.), Alan Ladd (Nevada Smith), Carroll Baker (Rina), Bob Cummings (Sam Pierce), Martha Hyer (Jennie Denton), Elizabeth Ashley (Monica Winthrop), Martin Balsam (Bernard B. Norman), Lew Ayres (McAllister), Audrey Totter (la prostituta), Leif Erickson (Jonas Cord senior), Tom Lowell (David Woolf), Ralph Taeger (Buzz Dalton), Arthur Franz (Morrissey), Archie Moore (Jedediah), Tom Tully (Amos Winthrop), Anthony Warde (Moroni), Charles Lane (Denby), John Conte (Ellis), Vaughn Taylor (il dottore), Francesca Bellini (Cynthia Randall), Victoria Jean (Jo-Ann) - *p.*: Joseph E. Levine per la Embassy - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Paramount.

Where Love Has Gone

(*Quando l'amore se n'è andato*)

R.: Edward Dmytryk - *s.*: dal romanzo di Harold Robbins - *sc.*: John Michael Hayes - *f.* (Technicolor, Techniscope): Joseph MacDonald - *scg.*: Hal Pereira e Walter Tyler - *c.*: Edith Head - *e.f.s.*: Paul K. Lerpae - *m.*: Walter Scharf - *canzone del titolo*: Sammy Cahn e James Van Heusen - *mo.*: Frank Bracht - *int.*: Susan Hayward (Valerie Hayden), Bette Davis (Signora Hayden, sua madre), Michael Connors (Luke Miller), Joey Heatherton (Dani), Jane Greer (Marian Spicer), DeForest Kelley (Sam Corwin), George Macready (Gordon Harris), Anne Seymour (Dr. Sally Jennings), Willis Bouchey (Giudice Murphy), Walter Reed (George Babson), Ann Doran (Signora Geraghty), Bartkett Robinson (Mr. Coleman), Whit Bissel (Prof. Bell), Anthony Caruso (Raphael) - *p.*: Joseph E. Levine per la Paramount/Embassy - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Paramount.

Cosa fa correre Sammy? si chiedeva Budd Schulberg nel suo romanzo hollywoodiano, dando vita al personaggio di un produttore cinematografico nel quale più tardi molti critici avrebbero ravvisato Jerry Wald, uno dei potentati della Warner Bros. Il film *The Carpetbaggers* (L'uomo che non sapeva amare, 1964) di Edward Dmytryk ritorna nell'ambiente di Hollywood per descrivere di faccia e di profilo un altro *producer,* e potrebbe intitolarsi: Cosa fa correre Jonas Cord? O meglio, togliendo al protagonista il nome fittizio: che cosa ha fatto correre per tanti anni l'autentico cineasta-aviatore Howard Hughes, ex padrino della Harlow e di Jane Russell, uno dei piccoli zar degli anni Trenta?

Howard Hughes vive tuttora. La prudenza ha consigliato di rimaneggiare la biografia a favore del romanzo, spostando con abilità i riferimenti e lasciando la decifrazione dei dati anagrafici a coloro cui queste cose interessano. *The Carpetbaggers* si presenta dunque come un film a vernici sovrapposte. La prima è un mascheramento romanzesco, prodigo di fatti, iperteso e ipercostruito, il tipico film di duecento minuti. L'altra, che si scopre grattando un poco la superficie, è serbata agli appassionati del

cinema americano e ai patiti del tempo racchiuso tra la Grande Crisi e i romanzi di Caldwell. Anche la seconda versione — a vero dire — è da prendersi con le pinze quanto ad attendibilità degli avvenimenti e spesso approda solo a un vicolo cieco. Ma resta evidentemente la più interessante delle due, persino per le licenze storiche che si concede; e ne parliamo subito. Anche perché, esaurita questa parte, temiamo molto che non resti altro da dire.

Ad esempio il titolo. È uguale a quello del romanzo dal quale il film deriva, e che è a sua volta un *best-seller* in patria (autore Harold Robbins). Ma ci sembra improprio. *Carpetbaggers,* lo sanno tutti ormai, furono chiamati i politicanti, gli speculatori e i maneggioni dell'Est affluiti negli Stati di frontiera dopo la guerra di secessione per conquistare denaro, voti e popolarità avendo a unica ricchezza quanto poteva essere contenuto nella loro *carpet-bag,* la valigia di stoffa a fiorami. Jonas Cord-Howard Hughes invece non è affatto uomo che venga dal nulla e monta all'assalto del mondo del cinema avendo dietro di sé qualcosa di più che una semplice valigia: le rispettabili riserve finanziarie accumulate grazie ai buoni affari nell'industria della plastica e della costruzione e navigazione aerea (esattamente come il vero Hughes aveva fatto nell'anno 1926 grazie alla paterna ditta texana di ferramenta e all'appoggio di uno zio scrittore-sceneggiatore-regista). Vogliamo dire: manca il pionierismo, sia pure quello condotto con mire poco oneste e mezzi truffaldini. Siamo già — nella realtà come nella finzione del film — ad una espansione affaristica tipica del primo dopoguerra USA; a una guerra di scrivanie e a una concorrenza eminentemente capitalistica. I Thalberg che sottentrano agli Zukor, ai Griffith, agli Ince.

Un film che intenda rievocare i produttori americani degli anni ruggenti non esce menomato da questa rettifica; al contrario. Soltanto che *The Carpetbaggers* si scrolla immediatamente di dosso la responsabilità del film di vita vissuta per atteggiarsi, come abbiamo premesso, a comodo e turgido film-romanzo. Affastella svariate ricette per rendersi appetibile al di là di quello che dice, e quanto a date e circostanze comincia a barare molto presto. Hollywood quando parla di Hollywood lo fa invariabilmente perché teme sia il processo per diffamazione che l'autodenuncia. Ricordiamo *The Bad and the Beautiful* (Il bruto e la bella, 1953) *Beloved Infidel* (Adorabile infedele, 1959) *Two Weeks in Another Town* (Due settimane in un'altra città, 1962) e tanti altri casi.

Howard Hughes vanta un'esistenza che si presta mirabilmente al gioco della confusione. Si è fatto strada in un'epoca in cui i produttori amavano partecipare all'aureola di mito in cui i divi erano avvolti; esiste infatti una leggenda Thalberg, per dirne una sola, come esiste una leggenda Garbo. Ma Hughes era più invadente e reclamizzabile dello stesso Thalberg; più avanti nella carriera avrebbe perfezionato la propria fama con *performances* spettacolari e pittoreschi errori. Insieme ai registi Howard Hawks e William Wellman completava la triade dei cineasti-aviatori d'America, nel momento in cui l'ala di Lindbergh galvanizzava la nazione e riverberava gloria su chiunque mettesse piede in una carlinga e indossasse un giubbone di cuoio. Troppo giovane per aver fatto parte della Lafayette Escadrille e dell'Army Air Corps come Hawks e Wellman, Hughes è nel decennio seguente uno spericolato pilota soli-

tario» e dal 1935 in poi colleziona una infinità di premi come *recordsman*: il *raid* intorno al mondo gli vale, nel 1938, la Medaglia del Congresso. Intanto si è affermato a Hollywood creando la Caddo Company il cui primo film, *Two Arabian Knights* (Una notte in Arabia, 1927) guadagna un Oscar. Segue, in omaggio alla passione di Hughes per il volo, *Hell's Angels* (Gli angeli dell'inferno, 1930) sui cavallereschi duelli aerei tedesco-americani durante la guerra. Ma il film è più noto oggi perché Hughes « introduce » con esso, come protagonista, una ragazza flessuosa e platinata quasi del tutto nuova agli schermi: Jean Harlow, una delle spettacolose rivelazioni del cinema parlato. Rischio e spregiudicatezza contrassegnano le iniziative di Hughes in quel delicato periodo: con il suo appoggio nascono alcune opere di straordinaria violenza polemica e narrativa, *Front Page* (1931) sui retroscena della stampa gialla e *Scarface* (Scarface lo sfregiato, 1932) dove Paul Muni indossa i panni di Al Capone. Quando all'epoca della seconda guerra mondiale Hughes lascia il volo per ritornare a Hollywood, il suo rientro non è meno fortunato né clamoroso. La bruna Jane Russell di *The Outlaw* (Il mio corpo ti scalderà, 1943) rinnova la scossa della bionda Harlow e benché meno dotata come attrice suscita il putiferio che Hughes desiderava, con schieramento della censura, foto proibite ecc. Poco più tardi però Hughes incappa nella serie nera: uno scandalo giudiziario conseguente alla bancarotta di una sua fabbrica di aerei, e la pessima amministrazione della RKO di cui ha rilevato la maggioranza delle azioni, lo risospingono ai margini. Battuto ma non domo il vecchio *tycoon* sogna il lancio internazionale di Gina Lollobrigida, allora all'inizio della carriera, e inscena un semi-rapimento dell'attrice, cui promette i trionfi della Harlow e della Russell. Oggi, negli anni Sessanta, Hughes non è più un personaggio e il suo nome — un tempo così prestigioso — va lentamente scendendo nell'oblio.

Questa scorsa biografica è indispensabile per apprezzare come *The Carpetbaggers* abbia sfruttato i fatti sensazionali della vita di Hughes disponendoli secondo un diverso mosaico e fuggendo per la tangente non appena il personaggio mostra di aderire troppo all'originale. Come Hughes, Jonas Cord proviene dall'industria chimica e dai primi sondaggi nel campo delle materie plastiche (« quella novità che rende tanto bene in Germania »); s'insedia a Hollywood al seguito di un suo padrino-mentore, detto Nevada Smith, che si è messo a fare i western di serie B; è invogliato a provarsi a sua volta nel mestiere; produce un western di lusso, agli inizi del sonoro, proclamando di voler perfezionare il genere in direzione « maggiorenne » e con inedite attrattive erotiche. È ovviamente *The Outlaw* spostato all'epoca di *Hell's Angels.* Non mancano neppure i grossi colpi di testa che nella realtà Howard Hughes non ha esitato a compiere per *Hell's Angels*: Greta Nissen già sotto contratto e interprete delle sequenze mute, protestata da un'ora all'altra e sostituita dall'oscura Jean Harlow (in *The Carpetbaggers* la diva che nasce così, dall'ago al milione, è Carroll Baker; cioè l'attrice che attualmente sta girando il film sulla vita di Jean Harlow); inoltre, intervento ancora più dispotico, il regista del film esonerato in tronco dal lavoro — era Luther Reed — e Howard Hughes che si autopromuove regista sul campo: lo stesso fa Jonas Cord in *The Car-*

petbaggers e il colpo gli riesce trionfalmente.

S'intende che le allusioni non coinvolgono il solo Hughes, ma anche altre figure minori del film di Dmytryk. Carroll Baker, abbiamo detto, fa qui la prova generale del suo successivo film *Harlow* (Marlow, si chiama il personaggio, e la Baker spinge al massimo l'evoluzione del fantasma di Jean; riuscendovi, bisogna dire, solo fin dove ci riescono il costumista, il truccatore e la pettinatrice). Il personaggio del produttore concorrente (Martin Balsam) echeggia i Warner e i Goldwyn che tentarono fin dall'inizio di rubare la Harlow a Hughes, in una sfida tutta colpi bassi, che si concluse com'è noto con la vittoria della Metro. Per quel che concerne Nevada Smith (impersonato da Alan Ladd con alquanta dignità) è lecito scorgervi una ricostruzione empirica e assolutamente esteriore di Tom Mix: il Tom Mix degli anni difficili, con l'età matura e il parlato che congiurano contro di lui, le velleità di produttore ormai deluse, gli ultimi ridicoli fasti del West hollywoodianizzato (si veda la macchina con le corna di bisonte e le guarnizioni da rodeo). Tutto ciò serve a ravvivare il quadro ma non a suffragarne la verosimiglianza. Tutto è più grande o più piccolo del reale: tutto conglobato in un personaggio allegorico, o disperso o sminuzzato all'orlo dell'azione. La componente storiografica è quella che n'esce più maltrattata: *The Carpetbaggers* non si perita ad esempio di suggerire che il western adulto, e addirittura quello erotico, siano nati intorno al Trenta, circostanza del tutto falsa, per chiunque possegga un minimo di conoscenza del cinema americano. Nelle contese tra grandi produttori, tutto è scoperto ed ostentato, spinto all'acme in virtù di due o tre rapidi effetti; esibito su un ring ciò che è opera di cento schermaglie sotterranee: « nessun errore vero e proprio » per citare di nuovo Schulberg « ma troppa atmosfera, troppa Hollywood ... A Hollywood si trova tutto, ma non tutto insieme a quel modo ».

Volendo poi scendere al dettaglio, alla filologia, le inesattezze piombano pesantemente nel grottesco. Siamo, come si è detto, intorno al '30 e Jonas Cord cerca affannosamente una primattrice *sexy* per il suo western anticonformista. Viene il suo esperto e gli dice: « Ho frugato dappertutto: Sally Eilers, Renée Adorée, Clara Bow sono impegnate, e anche il rappresentante della Garbo mi ha detto che non c'è niente da fare ».

A parte l'esilarante accenno alla Garbo chiamata in causa per una scrittura come cantante di *saloon,* neanche il più sprovveduto *casting director* dell'epoca avrebbe sognato per lo stesso ruolo tre attrici diverse come la Eilers (bionda, cattivella, brillante, mediocre) la Adorée (ombrosa, europea fino alla punta delle scarpe, già declinante, perdutamente legata alla tecnica del muto) e la Bow (scattante, senza risvolti, stracittadina, impensabile al di fuori del *New York Melodrama*). Sarebbe come convocare oggi, candidate al medesimo ruolo, Kim Novak, Ava Gardner e Debbie Reynolds. Non è che un particolare, naturalmente, ma aiuta a capire quante cose siano sparate a caso in un film che vuole apparire tutto organizzazione e sicurezza.

Ciò stabilito si potrebbe ritornare all'interrogativo iniziale: perché corre Jonas Cord, cosa fa correre Jonas Cord. Già Dreiser, del quale Jonas Cord potrebbe essere l'ultimo « Titano », si domandava: « Il ritmo del nostro paese è contrassegnato dalla velocità e dalla lotta ... Automobili più veloci,

macchinario più efficiente, sempre nuovi grattacieli eretti a tempo di primato, ferrovie sotterranee che gridano la necessità estrema della velocità, città nuove e più grandi, nuovi affari, nuove angosce e nuove preoccupazioni come se fra tutti i popoli solo noi avessimo l'ordine non soltanto di meccanizzare, ma di popolare il mondo. Perché? quale fatto noto o per quale ragione spirituale? Mi sembra piuttosto che in questa atmosfera la condizione fisica e mentale di milioni di persone sia già stata spazzata via o sia in procinto di esserlo. Essi vivono e muoiono senza gustare nulla che ne valga la pena ... ».

Non si può rispondere per Howard Hughes, malato di volontà di successo, imaginifico all'americana, imprenditore di polso nei suoi anni giovani, dilettante emerito e pilota solitario senza bussola nell'ambito della cinematografia hollywoodiana. Per il Jonas Cord di *The Carpetbaggers*, la diagnosi che il film porta è quella del freudismo abburattato in voga nel cinema già vent'anni fa: un complesso di colpa che lo segue dall'infanzia, a causa di un fratello morto al manicomio e del quale i familiari gli volevano nascondere l'esistenza. Venuto a conoscenza del preoccupante segreto Jonas lo scaccia da sé e si ostina a ignorarlo. Ma gli rimane il terrore di dover seguire un giorno lo stesso destino, e l'odio per il padre che considera confusamente responsabile del fatto. La frenesia del lavoro, fino allo schiacciamento di tutti gli affetti, è lo schermo che egli pone alle sue ansie. Quando già è diventato un dominatore e un bruto, tutto muta come si verificano i mutamenti di fronte nel cinema americano passato o recente; e i conflitti in apparenza insanabili si risolvono di botto come lisciando una tovaglia con la mano. La terapia? Non ci si crederebbe dopo tanto sfoggio di spregiudicatezza: ma è la vecchia cara terapia a base di pugni come nei cappelloni di Tom Mix. Qui il paragone calza perché è l'attore simbolo di Tom Mix a incaricarsi della cura: cazzotti a diluvio sul povero Jonas Cord, ed è chiaro come il sole che è il cinema « positivo » a punire il cinema « negativo » (« Il mio cinema è divertente, non fa male a nessuno e può servire a qualcosa » ha detto poco prima, programmaticamente, Nevada Smith). Così purificato Jonas Cord si risolleva e sarà un uomo capace di amare. Se farà dei film migliori, o peggiori, non è dato sapere, perché *The Carpetbaggers* termina a questo punto.

Edward Dmytryk è stato capace di estrarre da un libro di grandi incassi un film di non minori incassi senza eccessiva fatica. Il suo atteggiamento verso Jonas Cord è quello di una sportiva comprensione: un capitolo della serie « Un uomo che non dimenticherò mai » un poco appannato, all'inizio, ma coscienziosamente ripulito alla fine. In sostanza il Grande Produttore, ad onta delle molte manchevolezze, va apprezzato come un fenomeno della volontà; e il fatto che ci sia la minaccia della pazzia dietro di lui, e il fatto che si tratti di un bel giovanotto, aiutano a sostenere le sue ragioni dinanzi al pubblico. Inutile sottolineare come il contegno del personaggio, tolto alle convenzionalità del soggetto, sia invece quello di un inibito sessuale e di un fallito sociale. Inoltre — altra caratteristica diffusa nel disegno dei personaggi « complicati » del cinema americano — le sue tare più appariscenti respingono in seconda linea, e minimizzano, quella che in definitiva è la più grave, e che vediamo riaffiorare di continuo nella vicenda senza che poi faccia parte

degli elementi finali di valutazione che il film offre: l'alcoolismo. L'alcoolismo non è una facoltativa finzione di comodo ma un antico diavolo americano, che il cinema registra meccanicamente senza avvertirne quasi la preponderanza, intendiamo anche la preponderanza drammatica e le indicazioni primarie che porta con sè, in linea di individuazione sociale, di spinta e controspinta, di elemento cinicamente provocatore dell'unico « monologo » che oggi il cittadino americano sappia instaurare con se stesso. Questa propaggine abituale dell'uomo americano, il bicchiere pieno nella sua mano, troppo spesso è presentata quale pura conseguenza nei film che ambiscono a problemi più complessi: e se ne ignora o se ne dimentica la forza causale, dalla quale non di rado quei problemi più complessi si sono dipartiti.

Dmytryk ha praticato in *The Carpetbaggers* uno strano connubio di attori; può darsi che sia la cosa più interessante e stimolante dell'intero film. Accanto a due o tre giovani in auge (George Peppard che è Jonas Cord, la Baker) sperimenta facce nuove (Elizabeth Ashley, Ralph Taeger) e richiama in servizio alcuni vecchi lupi che riappaiono talvolta inaspettatamente migliorati (non diciamo tanto Lew Ayres, sempre eccellente, quanto l'ex brillante Robert Cummings che qui è una delle migliori carte del mazzo). Per ricreare anche criticamente il respiro degli anni Trenta è questa la trovata più apprezzabile di Dmytryk: attori di tre leve mischiati con astuzia, acerbità e *old-fashion* a stretto contatto. Peppard è degno di fiducia, per quanto oberato dal pesante e ingrato ruolo. Ladd è un precettore avariato, simpatico e malinconico. Le parti femminili ci sono sembrate assai al di sotto della media: tutte le attrici compiono commoventi sforzi per apparire inserite nell'inimitabile febbre fitzgeraldiana, ma con dubbi risultati, particolarmente deludenti e grossolani in Carroll Baker. La Ashley potrebbe fare strada; per ora è ancora allo stato embrionale.

Ci siamo dilungati su *The Carpetbaggers* a scapito di *Where Love Has Gone* (Quando l'amore se n'è andato, 1964) ma il nostro commento potrebbe valere spesso per entrambi i film. I dati di riconoscimento si ripetono a molti livelli: lo stesso regista Dmytryk, lo stesso produttore Joseph E. Levine, lo stesso scrittore, Harold Robbins, a fornire il testo, lo stesso sceneggiatore, John Michael Hayes, a comporre situazioni e dialoghi. Dopo ciò non è strano che il tono sia analogo e persino — ad onta della partenza estremamente diversa dell'invenzione — che lo svolgimento e i personaggi tradiscano un'aria già familiare.

Tempo presente, California. L'autentico avvenimento di cronaca risollevato con discrezione, il cosiddetto « caso Stompanato »: Cheryl Crane, figlia minorenne di Lana Turner, che uccide a revolverate il gangster Stompanato, amante della madre. Nel film la protagonista è una scultrice di fama (Susan Hayward) anziché un'attrice; ma la storia è veduta soprattutto dall'angolo del marito, personaggio « sano », che viveva separato da lei per gravi incompatibilità e che ora ritorna in seno alla famiglia. Perché la figlia ha ucciso il gigolò amico della madre a colpi di scalpello? La ragazza non parla, e l'aristocratica nonna si preoccupa soltanto di sopire lo scandalo. Ma mentre la giovanissima assassina si trova in una casa di detenzione per minorenni e la polizia investiga sui dettagli, il padre compie a sua volta degli accertamenti. Qui l'intrigo scopre chiaramente le affinità con il mecca-

nismo delle emozioni di *The Carpetbaggers*: in ambedue i film la volontà di dominio sta alla base del dramma, una volontà di dominio veduta come logica conseguenza della mentalità capitalistica (la nonna, Bette Davis); qua e là la chiave è freudiana: Bette Davis rappresenta per Susan Hayward l'ossessione della madre, come in *The Carpetbaggers* Leif Ericson rappresentava per George Peppard l'ossessione del padre; tutt'e due i film nascondono la botta segreta della rivelazione sensazionale all'ultimo quarto d'ora, il fratello demente nell'altro film, qui — con maggiore compiacimento poliziesco — la scoperta che la ragazza non voleva in realtà uccidere il gigolò, bensì la madre (ciò che devia in misura notevole dalle risultanze del vero delitto Stompanato); infine, tutt'e due i film finiscono con una richiesta di aiuto reciproco, da marito a moglie, da padre a figlia. Le famiglie si ricompongono. Il finale di *Where Love Has Gone* è tuttavia più truce: disperata e abbandonata la scultrice si uccide.

Il film è tagliato a angoli ben decisi, inquartato e conseguente come un teorema: sotto questo aspetto è anche più ben fatto di *The Carpetbaggers* che pur rivelava la mano di un uomo del mestiere. Solo che il teorema non porta ad alcuna soluzione: si esaurisce nel suo ordine drammatico, semplicemente. Scopre degli anfratti oscuri nella bella America elegante del denaro e della cultura, ne mette in rilievo la sensazionalità, aspetta l'applauso e chiude le falle rimettendo in ordine quanto possibile. C'è un inizio di arringa antidivorzistica, ma fievole nel tono così come fragile nel pretesto. I mali di cui disquisisce *Where Love Has Gone* cominciano prima e hanno origine nella enorme immaturità morale, sociale e anche sessuale di cui dànno prova tutti i personaggi principali, marito, moglie, figlia, suocera. Ma è a questo che il film voleva arrivare? O la gran confusione che è nelle teste dei personaggi non fa che riflettere quella degli autori? Si può temerlo, tanto vaghi sono la capacità di penetrazione critica e il dono dell'interpretazione sociologica nell'andamento e nello scioglimento della storia. Un inconveniente che si nota meglio proprio perché entrambi i film di cui parliamo si piccano ostensibilmente di una rinnovata disinvoltura di linguaggio e credono che parlare più crudo (di quanto generalmente si usi nei film americani) significhi parlare più chiaro. È la tattica che il produttore Levine ha adottato nei suoi ultimi film, forse incoraggiato dallo esempio dei saggi europei che ha importato negli Stati Uniti come distributore: ché, infatti, Levine è anche l'uomo che ha fatto conoscere oltre oceano Ingmar Bergman, diversi film francesi, *Il bell'Antonio* e *La viaccia* di Bolognini, *La ciociara* di De Sica ecc. Ma, diciamolo pure, se del cinema italiano che gli piace ha creduto di poter reimpiegare proficuamente certe spregiudicatezze di linguaggio senza tenere conto della sincerità popolare, dello strato umoristico o dei precisi umori drammatici che spesso esistono nel contesto, il più della lezione Joseph E. Levine deve ancora impararla.

Quanto al regista Dmytryk, alla sua acquiescenza di oggi e alla sua passata bravura, le conclusioni sono state tirate da un pezzo. Si suole ancora, tra la critica puntigliosa, spiegare con il complesso di McCarthy la sua caduta artistica. Siamo del parere che in realtà le cose siano anche peggiori: cioè che Dmytryk abbia superato ormai ogni complesso e non si vergogni più affatto del contegno tenuto dinanzi alle com-

missioni d'inchiesta. Occasionalmente gli capita ancora nei suoi film di confermare qua e là il disprezzo dimostrato in quella circostanza per le ragioni della cultura e dell'arte: è un disprezzo intelligibile, se appena cerchiamo, anche nei personaggi maggiori di *The Carpetbaggers* e di *Where Love Has Gone*. Ma non per vendicativa rivalsa, o come suggerimento per riaprire vecchie dispute. Per malinconico abito mentale.

La Hayward e la Davis, entrambe avvezze a recitazione da grande soprano, hanno i ruoli distribuiti in modo da non opprimersi a vicenda. Ma non faticano a disintegrare in Michael Connors quel minimo di personalità che possiede, da autentiche api regine. Joey Heatherton tien luogo della Elizabeth Ashley di *The Carpetbaggers*; ancora tutta da nascere. Corretta la riesumazione di Jane Greer nella parte dell'assistente sociale, e divertente la caratterizzazione di Anthony Caruso, il ricattatore italoamericano.

TINO RANIERI

Les plus belles escroqueries du monde

(*Le più belle truffe del mondo*)

EPISODIO GIAPPONESE: *La dentiera* - *R.*: Hiromichi Horikawa - *f.*: Asakazu Nakai - *m.*: Keitaro Miho - *int.*: Mié Hama, Ken Mitsuda, Yatsuko Tanami - EPISODIO OLANDESE: *La collana di diamanti* - *R.*: Roman Polanski - *s.* e *sc.*: Roman Polanski e Gerard Brach - *f.*: Jerzy Lipman - *m.*: Komeda - *mo.*: Rite Van Royen - *int.*: Nicole Karen, Jan Teulings, Arnold Gelderman - EPISODIO ITALIANO: *Il foglio di via* - *R.*: Ugo Gregoretti - *f.*: Ajace Parolin - *m.*: Piero Umiliani - *mo.*: Maurizio Lucidi - *int.*: Gabriella Giorgelli, Beppe Mannaiuolo, Guido Giuseppone, Giovanni Tarallo, Ugo Gregoretti - EPISODIO FRANCESE: *L'uomo che vendette la Torre Eiffel* - *R.*: Claude Chabrol - *f.*: Jean Rabier - *m.*: Pierre Jansen - *mo.*: Jacques Gaillard - *int.*: Francis Blanche, Jean-Pierre Cassel, Catherine Deneuve, Sacha Briquet, Jean-Louis Maury, Philomène Toulouse - SEQUENZE DI COLLEGAMENTO: *m.*: Antoine Duhamel - *mo.*: Agnès Guillemot e Anne Lafarge - *int.*: Pierre Arlaud, Gilbert Denoyan, André Stanislas, Christian Lentretien, André Letourneur - *p.*: Philippe Dussart e Philippe Senne per Vides (Roma) / Ulysse Prod. (Paris) / Primex Films (Marseille) / Lux Film - C.C.F. (Paris) / Toho-Towa (Tokio) / Caesar Film Productie (Amsterdam) - *o.*: Francia-Italia-Giappone-Olanda, 1963 - *d.*: Paramount. Nell'edizione distribuita in Italia e in Francia è stato eliminato per ragioni di metraggio l'episodio *Le grand escroc* (Il profeta falsario) - *R.*, *s.* e *sc.*: Jean-Luc Godard - *f.*: Raoul Coutard - *mo.*: Agnès Guillemot - *int.*: Jean Seberg, Charles Denner, Laszlo Szabo.

Sono numerosi i modi per mettere insieme un film a episodi. Il filo conduttore — o vogliamo chiamarlo cemento? pasta adesiva? — può essere costituito da un personaggio, un oggetto, un tema, un ambiente, uno scrittore, un attore, o una coppia d'attori, un'epoca. Meno numerosi sono gli scopi. Come le cronache recenti del cinema italiano e francese dimostrano, spesso prevalgono le ragioni mercantili. Un film a episodi può essere soltanto il pretesto per allineare sui manifesti un ricco « cast » di attori celebri o, in qualche caso, di famosi registi. Si sa che, con un'oculata organizzazione produttiva, un film a episodi finisce per costare meno che un film di lungometraggio di analogo impegno industriale, rappresentando nello stesso tempo una vacanza, piacevole o lucrosa, per registi e sceneggiatori. Più raramente serve come banco di prova per giovani cineasti. L'esempio più interessante di quest'ultima categoria è *La fleur de*

l'âge: quattro registi si sono trovati altrettanti produttori e, con una prospettiva documentaristica di partenza (ha fatto da catalizzatore il canadese Office National du Film) dànno una testimonianza sulla gioventù dei rispettivi paesi.

Le analogie tra *La fleur de l'âge* e *Le più belle truffe del mondo* si riducono al carattere internazionale dell'impresa. I Paesi rappresentati sono quasi gli stessi: Francia, Italia, Giappone. Al posto del Canada c'è un cineasta polacco, Roman Polanski, che ha girato il suo « sketch » ad Amsterdam per un produttore francese. La prevalenza francese nell'impresa era data anche da un quinto episodio — « Il profeta falsario » di Jean-Luc Godard — che è stato tolto dall'edizione in commercio.

Più che un tema, c'è un argomento a fare da filo conduttore, quello suggerito dal titolo. E il fine è di divertire, non di testimoniare. Cominciamo dal basso cioè dall'episodio italiano « Il foglio di via » con cui Ugo Gregoretti s'inserisce nel filone boccaccesco con risvolti sociali che da tempo costituisce la strada maestra (e la cattiva coscienza) del cinema italiano. Ancora peripatetiche, dunque. Ancora vecchietti insatiriti. Nulla da eccepire, comunque, sulla scelta dell'argomento: quel che contestiamo sono le qualità registiche di Gregoretti, il suo gusto, la sua cultura. Come la parziale riuscita de *I nuovi angeli* e dell'episodio di *Rogopag* dimostrano, i suoi sono i limiti di un vivace giornalismo televisivo, quando non è sostenuto dall'immediatezza di un cronachismo più o meno ricostruito, l'incapacità di trovare un linguaggio, la mancanza di lucidità, la pesantezza dell'approccio, il cinismo romanesco della sua complicità con la materia narrativa diventano palesi. Basta vedere l'uso che ha fatto di Gabriella Giorgelli, ripresa da *La commare secca* di Bertolucci.

« La dentiera » del giapponese Hiromichi Horikawa è altrettanto greve, improntato a un naturalismo sordido che si vena di una crudeltà molto nipponica. Fanno difetto anche qui l'asciuttezza del tratto e il distacco dalla materia narrativa; a consolare lo spettatore rimane la grazia felina, in bilico tra l'innocenza e la perversità, della bella Mié Hama.

Con « L'uomo che vendette la torre Eiffel » si entra finalmente in tema, nello spirito del giuoco, e si prendono le necessarie distanze: la truffa è una truffa, così clamorosa che diventa credibile a forza di inverosimiglianza. Le cronache dei giornali sono lì a provarlo. Chabrol ha girato quest'episodio con la mano sinistra, con una sciatteria apparente che non è in contraddizione con l'efficacia, mescolando le carte del vero e del falso con la sua consueta volontà di provocazione, con frequenti ammicchi di intelligenza complice. Come sempre, il doppiaggio rende un cattivo servizio alla comicità di Francis Blanche, e, sovraccaricando l'artificiosità della sua recitazione, squilibra il racconto.

Il piatto migliore del menù è offerto da Roman Polanski, l'intelligente regista del *Coltello nell'acqua,* che applica qui, quasi alla lettera, la celebre « boutade » di Jean Renoir, tanto cara a Godard e ai suoi amici: « Le cinéma, c'est faire faire des jolies choses à des jolies femmes. » La « jolie femme » in questione è l'incantevole Nicole Karen che Polanski fa vivere davanti alla macchina da presa con una grazia che è meno del personaggio che dell'attrice stessa, seguita passo per passo, gesto per gesto, nella misteriosa ambiguità del suo comportamento fenomenologico. Intendiamo dire che la « suspense » dell'aneddoto, la sua carica

di sorpresa che scatta soltanto nella conclusione (lo scambio della collana rubata con il pappagallo) deriva più dal personaggio che dall'intrigo che pure ha la struttura ordinatissima di un meccanismo ben oliato. Tutto, in questo episodio, è sotto il segno di una grazia distratta eppure controllatissima, anche l'Amsterdam tenera e grigia che fa da sfondo all'azione e da cornice al personaggio. Pur conservando intatti gli schemi tradizionali della commedia, Polanski sa vivificarli dal di dentro con una nuova sensibilità. La sua è una dimostrazione esemplare di cinema moderno.

MORANDO MORANDINI

Televisione

Il Maigret di Cervi e Fabbri

Il romanzo sceneggiato è uno dei settori in cui la televisione italiana si è meglio assestata, fornendo prodotti di ottimo artigianato ed a volte (*I camaleonti* di Zardi e Fenoglio) qualcosa di più profondo e impegnato che non il semplice lavoro d'artigianato. Anche la scelta dei testi è indice di gusto e di serietà, da Bacchelli a Dreiser, da Dostoievskij a De Marchi, secondo un chiaro proposito divulgativo che alterna classici ad autori ancor contemporanei.

L'appuntamento con Simenon era, in un certo senso, immancabile, preceduto dalle numerose edizioni radiofoniche di qualche anno fa (e, in sede televisiva, dal teledramma « Liberty Bar »). Si tratta d'uno scrittore autentico, che pure ha scelto, anche dopo il successo, di muoversi nello schema del « giallo », ma rinnovandolo dall'interno, conferendogli la caratteristica d'un'occasione e non d'un costringimento ed arrivando, per la via, di vasto interesse popolare, dell'inchiesta poliziesca alla scoperta di ambienti sociali per lo più squallidi e dolorosi, di casi umani intensamente accostati e rivissuti con personale partecipazione. Un autore, anche se non sembra, difficilissimo, ché è facile prenderne la buccia, e cioè il « caso », il delitto, la ricerca del colpevole, e scordarne la intima sostanza che è appunto l'accostamento realistico ad una Francia « derrière la façade », fuori di ogni « grandeur », amara. L'aveva già capito André Gide, che in una delle molte lettere a Simenon scriveva (31 dicembre 1938): « Lei passa per un autore popolare e non si indirizza affatto al grosso pubblico. I soggetti stessi dei libri, i minuti problemi psicologici che vi vengono sollevati, tutto è diretto a dei raffinati. Proprio a quelli che, senza averLa letta, pensano: Simenon non scrive per noi ... Vorrei dir loro che si sbagliano ».

Nei molti film che hanno eternato un Maigret in celluloide spesso dei testi d'origine rimangono i fatti, un po' di dialogo e la figura fisica del commissario, impoverendo la versione per non saper salvare e tradurre in chiame cinematografica il « sapore di verità » degli ambienti sociali espressi letterariamente dallo scrittore. Si pensi al romanzo « Le Charretier de la Providence » (1931): c'è un delitto sul fiume e Maigret si incolla ad una chiatta per giorni e giorni sospettando che là si trovi la chiave del mistero. La troverà, naturalmente, ma, via via che il romanzo procede, il suo rinvenimento è sempre meno importante, ciò che

sale in primo piano è la singolare atmosfera della vita delle chiatte sul fiume nebbioso, una vita sempre uguale, grigia come il paesaggio, spenta ancor prima di cominciare. Maigret guarda ad essa senza fretta, immergendovisi, cercando di esserne partecipe come uno di quei marinai d'acqua dolce, convinto che solo entrando nella « loro » verità di tutti i giorni giungerà alla verità. Non si è di fronte ad un vecchio verismo descrittivo-sociologico, ma al realismo che dal dato esterno, fenomenico, muove alla conquista della realtà spirituale ed approda alla piena esplorazione psicologica di un complesso sistema di rapporti e di esistenze. Simenon non giudica e Maigret non giudica, come lui: guarda, cerca di capire, cerca di comprendere e poi, perché ha il senso della giustizia, se è necessario procede ad un arresto, ma col convincimento che certi drammi non troveranno nella condanna la loro soluzione, che non può che risiedere in zone più profonde e remote, quelle della coscienza.

Diamo atto alla televisione italiana di aver capito tutto questo quando ha affidato la riduzione di alcuni romanzi e racconti di Simenon imperniati su Maigret a Diego Fabbri (che ha avuto come eccellente collaboratore Romildo Craveri), un drammaturgo sensibile alle inquietudini ed ai morsi della coscienza assai più che al concatenarsi dei fatti: l'unico parallelo italiano, forse, alla problematica impersonata in Francia da Mauriac. Con Fabbri si era garantiti che, senza nulla perdere dell'intreccio, della « suspense », il centro focale dello spettacolo sarebbero stati i ritratti umani e l'ambiente in cui essi si inquadrano. Mario Landi, per parte sua, ha avuto il coraggio di fermare addirittura il dipanarsi dei fatti, quando occorreva, pur di approfondire maggiormente uno scorcio ambientale o rifinire compiutamente la rappresentazione d'un personaggio. Egli è stato forse un po' incerto nella scelta fra un modulo teatrale ed uno cinematografico; certi esterni, ad esempio, erano troppo « falsi » una volta messi a contatto con quelli veramente girati a Parigi o comunque all'aperto, mentre sarebbe stata desiderabile una sola misura a cui adeguare la chiave espressiva dell'opera. Nel complesso, tuttavia, i « bistrots », le stanze della Centrale di polizia, l'alberguccio sul fiume erano tutti reinventati con accorto spirito d'osservazione e perfetto spirito simenoniano.

Quanto a Gino Cervi, il suo Maigret si discosta certo dal personaggio letterario: è più brillante, più sagace, anche più cordiale, laddove il Maigret di Simenon è un funzionario taciturno, più metodico e tenace che dotato di un'acutezza alla Sherlock Holmes. Da questo punto di vista, il Maigret cinematografico di Jean Gabin è più convincente. Ma Cervi, pur in una « cifra » sua, è un attore di grande umanità ed è riuscito per lo più a far dimenticare il modello della pagina scritta offrendone uno altrettanto autentico, plausibile, « vero », condotto avanti con la maggior naturalezza possibile e capace quindi di stabilire un fecondo rapporto di comunicazione con lo spettatore: il suo è un realismo psicologico immediato, libero da ricordi di « scuole » e da analisi meticolose di comportamento: una recitazione tutta spontanea. Accanto a Cervi vorrei ricordare, fra gli interpreti fissi, Mario Maranzana, un Lucas dalla bonaria, popolaresca personalità.

Dei diversi episoli teletrasmessi, il migliore è risultato *L'affare Picpus,* ispirato al racconto « Signé Picpus » (1944), che ha il suo centro nell'immagine dolente del falso signor Le

Clouguen, un poveraccio assoldato per fingersi un morto e consentire all'avida, egocentrica vedova di continuare ad incassare la pensione. A questo vecchio vessato, intristito, per cui la rivelazione della verità è in fondo liberatoria, Sergio Tofano ha prestato una interpretazione lucidissima, con sottili, intelligenti fremiti d'ironia. (Dallo stesso racconto Richard Pottier aveva tratto durante l'occupazione, nel '43, un film, *Picpus,* con Albert Préjean e Jean Tissier). Del pari di alto livello è risultato l'ultimo episodio, ispirato al romanzo « La tête d'un homme », dove Maigret è alle prese con uno psicopatico, a cui Gian Maria Volonté ha conferito una patina di anarchica indifferenza e poi di nazistico disprezzo per la buona, onesta gente. Qui, in luogo della consueta coralità, Simenon aveva preferito il ritratto impietoso d'un solo personaggio, occasione per un giuoco psicologico interessante fra Maigret, costretto di continuo ad uscire dal suo apparente torpore e a scoprire le proprie carte, e lo studente assassino. Non a caso, il romanzo, base per una recitazione di rilievo, aveva già a più riprese interessato il cinema, nel '33 con Harry Baur — Maigret e Inkijnoff — lo studente, regista Duvivier e nel '48, col titolo *L'homme de la Tour Eiffel* per la regia di Burgess Meredith, con Charles Laughton nei panni di Maigret. Una struggente canzone di Mouloudij faceva da sigla ad ogni puntata.

Ernesto G. Laura

Schedina :

LE INCHIESTE DEL COMMISSARIO MAIGRET - *r.*: Mario Landi - *s.*: da romanzi e racconti di Georges Simenon - *sc.*: Diego Fabbri e Romildo Craveri - *f.*: Alberto Caracciolo - *f. in esterni*: Massimo Sallusti - *scg.*: Sergio Palmieri - *c.*: Maria Teresa Palleri Stella - *m.*: Gino Marinuzzi jr. - *int. fissi di tutti gli episodi*: Gino Cervi (Maigret), Andreina Pagnani (signora Maigret), Mario Maranzana (Lucas), Franco Volpi (il giudice istruttore Comeliau), Edoardo Toniolo (il direttore della Polizia), Rino Genovese (Léopolde, l'usciere della polizia), Daniele Tedeschi (Janvier), Manlio Busoni - *principali int. dei singoli episodi*: Sergio Tofano, Evi Maltagliati, Gian Maria Volonté, Jole Fierro, Mercedes Brignone, Ennio Balbo - *p.*: RAI-Radiotelevisione Italiana, 1964. (trasmesso sul programma nazionale nei mesi di dicembre 1964, gennaio e febbraio 1965).

I libri

JAY LEYDA: *Storia del cinema russo e sovietico,* Ed. « Il Saggiatore », Milano, 1964 - 2 tomi di complessive pagg. 710 e 32 tavv. f. t.

L'edizione italiana del « Kinó - A History of the Russian and Soviet Film » (Allen and Unwin, London, 1960) di Jay Leyda costituisce senza dubbio una delle più opportune iniziative editoriali del nostro paese nell'ambito della storiografia cinematografica. Se questa deve essere intesa non soltanto come una raccolta di dati, sia pure arricchita da ampie disquisisizioni critiche in merito alla produzione dei singoli autori, bensì come qualcosa che senza trascurare l'informazione, la disamina delle opere e la personalità degli autori, tenga esatto conto di tutte le implicazioni di ordine sociale e politico, economico e contingente, che hanno determinato la nascita e lo sviluppo di un'industria e di un'arte in specifiche direzioni, la Storia del Leyda sul cinema russo e sovietico dalle origini al 1948 è un'opera esemplare. Di simile impostazione e di analoghi risultati ricordiamo soltanto la Storia del Jacobs sul cinema nord-americano fino al 1939. Ma il Leyda ha la prerogativa di uno scrupolo di documentazione senza precedenti: basta scorrere le note in calce ad ogni capitolo per rendersi conto che egli non ha trascurato nessuna fonte d'informazione o di convalida delle sue asserzioni.

È il caso, anzitutto, di domandarsi a quale punto si troverebbero gli studi sul cinema sovietico in Occidente senza il contributo del Leyda, il quale, molto prima di pubblicare quest'opera, era anche stato il principale divulgatore del pensiero di Ejzenštejn attraverso le raccolte di « The Film Sense » (1942) e « Film Form - Essays in Film Theory » (1949). Le fonti cui attingere (a parte quelle costituite dalla conoscenza diretta dei pochi film in qualche modo divulgati fuori dell'URSS) sarebbero ancora ed esclusivamente quelle sovietiche, con gli inconvenienti derivati dal fatto che la più diffusa pubblicistica cinematografica di quel paese risale ancora al periodo staliniano e porta marcati i segni dei dettami di Zdanov. Basti per tutti l'esempio del primo volume della Storia del Lebedev, che risale al 1947 e che fino a ieri è stato la principale fonte d'informazione, almeno in Italia dopo la traduzione curatane nel 1962, sul cinema russo e sovietico dalle origini al 1931: il suo settarismo salta facilmente agli occhi solo rilevando (come faremo più avanti) talune pesanti omissioni e talune difformità di valutazione rispetto

al Leyda. Ciò non significa che questi abbia assunto una posizione genericamente obbiettiva (l'obbiettività distaccata si rivela spesso poco costruttiva): egli è indubbiamente un marxista (benché non lo dichiari a chiare lettere) consapevole della grande portata storica e del significato dell'epopea rivoluzionaria del popolo russo, e per ciò disposto a comprendere, ma non a giustificare ciecamente, talune deviazioni, non altrettanto spontanee, succedute a quel radicale rivolgimento. In campo culturale, la più grande svolta imposta dall'esterno fu quella del « realismo socialista », che Leyda non rifiuta a priori ma nemmeno gli permette di perdere di vista, per questo, le ragioni dell'arte.

Uno dei maggiori punti di forza del libro è costituito dal fatto che il suo autore è stato « testimone oculare », dal 1933 al 1937, proprio del periodo forse più drammatico della cultura sovietica in genere e del cinema in particolare. Leyda si recò dagli Stati Uniti a Mosca nell'estate del 1933 invitatovi a frequentare i corsi di regia del GIK (l'Istituto statale di cinematografia) proprio allora passati sotto la supervisione di Ejzenštejn, e rimase in URSS anche oltre la fine dei corsi come assistente prima di Dziga Vertov e poi dello stesso Ejzenštejn, accanto al quale fu, dal 5 maggio 1935 al 17 marzo 1937, per tutto il periodo in cui si protrassero le riprese di *Bežin lug* (t.l.: Il prato di Bežin), più volte interrotte e definitivamente troncate per il diretto intervento di Boris Šumiatskij quando il film era ormai oltre la metà della sua lavorazione.

Particolarmente preziose, perché dirette, sono le testimonianze di Leyda intorno alle nuove vicissitudini, dopo quelle messicane, patite in patria dal creatore del *Potëmkin* non solo per le critiche e gli attacchi concentrici al suo film non finito, ma anche per le umiliazioni che lui, maggior gloria del cinema sovietico degli « anni venti », dovette subire ad ogni minima occasione. Toccanti sono in tal senso le pagine che descrivono la pomposa cerimonia dell'11 gennaio 1935 al Teatro Bolšoj, conclusiva delle grandi celebrazioni indette per il XV anniversario della cinematografia sovietica e oscurata dall'ufficiale messa al bando dell'attività fino allora svolta da Ejzenštejn: in un lungo elenco di cineasti premiati il suo nome non figurava né insignito dell'Ordine di Lenin, né dell'Ordine della Bandiera Rossa del Lavoro, né dell'Ordine della Stella Rossa, e nemmeno del titolo di Artista del Popolo; ma soltanto del titolo di ultima categoria, quello di Artista Emerito. Le maggiori responsabilità di tale insensibilità culturale sono fatte ricadere dal Leyda quasi esclusivamente sul capo di Šumiatskij, il quale era succeduto (mentre Ejzenštejn si trovava in America) all'illuminato Lunačarskij nella direzione generale della cinematografia sovietica. E non c'è ragione di non prestargli fede, tanto precise sono le testimonianze recate dallo storico in proposito. Non a caso, dopo la caduta di Šumiatskij avvenuta il 9 gennaio 1938 dietro accusa di essere « uno strumento in mano a forze oscure », le fortune di Ejzenštejn apparvero improvvisamente risollevate: entro lo stesso anno egli poté iniziare e portare a termine l'*Aleksandr Nevskij*, l'anno successivo allestì la « Walkiria » al Teatro Bolšoj e subito dopo diede il via alla grande avventura dell'*Ivan*. A conti fatti, lo stesso Stalin, almeno tra il 1938 e il 1944, concedette ad Ejzenštejn una comprensione e una stima negate invece ad altri artisti e in particolare a Dovženko, nonostante i banali atteggiamenti adoranti da costui spesso esternati nei suoi confronti.

La parte della Storia del Leyda relativa alla sua testimonianza diretta è senza dubbio la più succosa, proprio per il suo più vivo sapore di autenticità, e per la ricchezza di annotazioni minute e quasi domestiche che valgono a dare un risalto anche umano a molte figure. Ma non minore è lo scrupolo di documentazione di cui godono i capitoli precedenti e quelli seguenti.

Durante la sua permanenza in URSS, Leyda ebbe occasione non soltanto di prendere visione di tutta la produzione cinematografica contemporanea e di grandissima parte di quella precedente (non esclusa quella del periodo zarista) — sicché i suoi giudizi sui film sono, salvo poche eccezioni scrupolosamente riconosciute, tutti di prima mano — ma anche di attingere ampiamente dalle conversazioni con quei cineasti preziose informazioni sul passato e di trarre tutto l'utile possibile dai documenti scritti.

Così, a differenza del breve capitolo iniziale della Storia del Lebedev, amplissimo spazio egli ha opportunamente dedicato al periodo prerivoluzionario. I capitoli riservati agli anni del pionierismo, quasi del tutto dovuto a iniziative di stranieri, costituiscono una lettura oltremodo appassionante grazie ai frequenti aneddoti, ai richiami e riferimenti alla generale situazione sociale del paese e al suo « humus » culturale. Con la prima organizzazione industriale di quella cinematografia, sempre legata a doppio filo fino al 1917 alle industrie estere, l'autore non manca di rilevare come già vi iniziasse a fiorire una produzione di elevato livello intellettuale — basti l'esempio dei film diretti da Mejerchold (che Lebedev si guarda bene persino dal nominare): *Portret Doriana Greja* (t.l.: Il ritratto di Dorian Gray, 1915) e *Silnyj celovek* (t.l.: L'uomo forte, 1917) — sia pure connivente con i polverosi drammi in costume che costituivano il grosso della produzione corrente. Leyda inoltre non tralascia di considerare, fra i registi più in vista del periodo zarista, anche i nomi di Volkov, Turžanskij, Striževskij ecc.; vale a dire di coloro che unitamente a numerosi attori e tecnici abbandonarono in vari scaglioni la patria tra il 1917 e il 1920 per cercare lavoro presso altre cinematografie d'Europa e d'America. Agli emigrati di quegli anni confusi è anzi dedicato più avanti un intero e patetico capitolo, « Mosca-Odessa-Parigi », non fosse altro che per sottolineare quale malinconico e quasi sempre oscuro destino li attendesse fuori della Russia.

Pagine assai dense sono quelle dei capitoli « Pace-Pane-Terra » e « Ricostruzione », relativi agli anni del « profondo sacrificio », della carestia, e della NEP. È qui che il metodo di Leyda di inquadrare i fermenti culturali e artistici dell'URSS nel contesto delle sue vicende sociali e politiche rivela la sua maggiore validità, ed è in tal modo che la genesi della cinematografia sovietica trova risalto nella sua esatta portata. Il periodo tra il 1917 e il 1923 è descritto come un'epoca di transizione, dove « passato e futuro coesistono l'uno accanto all'altro »; ciò che sfata opportunamente l'opinione secondo la quale vi sarebbe stata « una netta frattura tra i film prodotti nel periodo zarista e quelli nati dopo l'affermazione completa della Rivoluzione ». Vecchi registi come Ivanov-Gaj, Sabinskij, Razumnyj, Viskovskij, Petrov-Bytov e Ivanovskij erano ancora attivissimi in tale periodo e non pensavano minimamente di discostarsi dalle tecniche e dai temi stessi adottati prima della Rivoluzione. I fermenti nuovi potevano essere trovati negli « agit-treni » di Tissé e nei montaggi di Dziga Vertov; mentre la prima

avvisaglia di un cinema a soggetto di reale impronta bolscevica si avrà soltanto alla fine del 1923 con *Krasnye djavoljata* (t.l.: I diavoletti rossi) di Perestiani, benché non sia il caso di parlare (come fa il Lebedev) di un'anticipazione del « realismo socialista ».

In quanto ai giudizi critici, ampi e tutt'altro che schematici, che Leyda dà sugli autori affermatisi successivamente e sui loro film, essi spesso rendono giustizia di molte tesi tendenziose sostenute specialmente dal Lebedev. Come l'opera di Ejzenštejn — specie i valori di anticipazione di *Stačka* (t.l.: Sciopero, 1925), le ragioni dell'evoluzione verso *Oktjabr* (t.l.: Ottobre, 1927) e *Staroe i novoe* (t.l.: Il vecchio e il nuovo, 1929), i limiti del *Nevskij* — viene analizzata in una prospettiva non preconcetta e tuttavia aliena dai facili entusiasmi, così quella di Pudovkin viene opportunamente ridimensionata rispetto al culto prodigatole dagli storici sovietici. Tolte dall'ombra sono poi le personalità di Abram Room, autore di quel *Tretja meščanskaja* (Letto e sofà, 1927) il cui realismo psicologico e ambientale tanto dispiaceva al Lebedev, e di Mikajl Kalatozov, il cui luminoso esordio con *Sol Svanetii* (t.l.: Il sale della Svanezia, 1930) era addirittura ignorato dallo stesso storico. Meno oculati e più sommari appaiono taluni giudizi sulla produzione degli « anni trenta » informata al « realismo socialista ». Desta sorpresa, per esempio, che la trama e i personaggi di *Vstrečnyj* (t.l.: Contropiano, 1932) di Ermler e Jutkevič vengano considerati « scevri da ogni retorica ». In compenso fa piacere che anche a Leyda la realizzazione di *My iz Kronstadta* (Noi di Kronstadt, 1936) di Dzigan appaia « involuta », affidata com'è alla « retorica del pittoresco e del movimento ».

La Storia vera e propria si ferma al 1948, anno della morte di Ejzenštejn (ma anche di Zdanov). L'autore non è voluto andare oltre in quanto — egli sostiene — le personalità di quel cinema affermatesi successivamente « sono troppo vicine a noi perché si possa dare un giudizio storico sulla loro opera ». Comunque, un capitolo conclusivo offre un ragguaglio generale sulla produzione del decennio 1948-58. In appendice sono riportati i dati tecnici dei principali film russi e sovietici compresi tra il 1907 e il 1958.

L'appunto forse di maggior rilievo che si può fare all'opera ricade, purtroppo, sull'edizione italiana, in cui si possono riscontrare più di qualche inesattezza e confusione di terminologia che testimoniano la poca dimestichezza della traduttrice con le cose del cinema.

LEONARDO AUTERA

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942)
Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1° al 31-I-1965

a cura di ***ROBERTO CHITI***

Agente 007: missione Goldfinger - v. *Goldfinger.*
Angelica - v. *Angélique, Marquise des Anges.*
Bambole, Le.
Billy il bugiardo. - v. *Billy Liar.*
Calda pelle, La - v. *De l'amour.*
Cinque per la gloria - v. *The Secret Invasion.*
Diavoli del Pacifico, I - v. *Between Heaven and Hell* (riedizione).
Duello a Thunder Rock - v. *Stage at Thunder Rock.*
Due pericoli pubblici, I.
Eroi di Fort Worth, Gli.
Fantomas 70 - v. *Fantomas.*
FBI Operazione Baalbeck.
Gatta con la frusta, La - v. *Kitten with a Whip.*
In ginocchio da te.
Lilith, la dea dell'amore - v. *Lilith.*
Minnesota Clay.
Mostro e mezzo, Un.
... Poi ti sposerò - v. *Un Monsieur de compagnie.*
4 volti della vendetta, I - v. *Table Bay / Code 7, Victim 5.*
Ragazza dagli occhi verdi, La - v. *Girl with Green Eyes.*
Scandalo in società - v. *Youngblood Hawke.*
Sfinge sorride prima di morire stop - Londra, La.
Si spogli... infermiera - v. *A Stitch in Time.*
Sparo nel buio, Uno - v. *A Shot in the Dark.*
Spionaggio a Washington - v. *To Trap a Spy.*
Squadra di emergenza - v. *The New Interns.*
Ultime 36 ore, Le - v. *36 Hours.*
Ultimo gladiatore, L'.
Uomo che non sapeva amare, L' - v. *The Carpetbaggers.*
Yogi, Cindy e Bubu - v. *Hey There, Its Yogi Bear.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera

ANGÉLIQUE, MARQUISE DES ANGES (Angelica) — **r.:** Bernard Borderie - **s.:** dal romanzo di Anne e Serge Golon - **sc.:** Cluade Brulé, B. Borderie, Francis Cosne - **dial.:** Daniel Boulanger e Tamara Cortesi - **f.:** (Dyaliscope, Eastmancolor): Henri Persin - **m.:** Michel Magne - **scg.:** René Moulaert - **c.:** Rosine Delamare - **mo.:** Christiane Gaudin - **int.:** Michèle Mercier (Angelica), Robert Hossein (Joffrey de Peyrac), Jean Rochefort, Giuliano Gemma, Charles Regnier, Jacques Toja, Claude Giraud, Madeleine Lebeau, Philippe Lemaire, Noël Roquevert, Claire Maurier, Renate Ewert, Yves Barsacq, Bernard Lajarrige, Etchika Choureau, Robert Porte, Rosalba Neri, Jean Topart, Jean Ozanne, Bernard Woringer, François Maistre, Denise Provence, Alexandre Rignault, Black Salem, André Rouvert, Serge Marquand, Jacques Mignot, Sylvie Coste, Paul Dehelly, Roberto, Mario Dardanelli, Pierre Hatet, Jacques Illing, Michael Munzer, Claude Vernier, Geneviève Fontanel, Henri Cogan, Antonio Corevi, Robert Hoffmann - **p.:** Francos Film - C.I.C.C. / Gloria Film / Liber Film - **o.:** Francia - Germania Occ. - Italia, 1964 - **d.:** Euro.

LE BAMBOLE — 1° episodio: **La telefonata** — **r.:** Dino Risi - **s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego - **f.:** Ennio Guarnieri - **m.:** Armando Trovajoli - **scg**: Gianni Polidori - **mo.:** Giuliana Bettoja - **int.:** Virna Lisi (Luisa), Nino Manfredi (Giorgio), Alicia Brandet (Armenia) - II° episodio: **Il trattato di eugenetica** - **r.:** Luigi Comencini - **s.:** Luciano Salce, Steno - **sc.:** Tullio Pinelli - **f.:** Mario Montuori - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** Elke Sommer (Ulla), Maurizio Arena (Massimo), Piero Focaccia (Valerio) - III° episodio: **La minestra** - **r.:** Franco Rossi - **s.:** Rodolfo Sonego - **sc.:** Luigi Magni - **f.:** Roberto Gerardi - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Gianni Polidori - **mo.:** Giorgio Serralonga - **int.:** Monica Vitti (Giovanna), Orazio Orlando, John Karlsen, Roberto De Simone - IV° episodio: **Monsignor Cupido** - **r.:** Mauro Bolognini - **s.:** e **sc.:** Leo Benvenuti e Piero De Bernardi, da una novella del «Decamerone» di Boccaccio - **f.:** Leonida Barboni - **scg.:** Gianni Polidori - **cost.:** Piero Tosi - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** Gina Lollobrigida (Beatrice), Jean Sorel (Vincenzo), Akim Tamiroff (Monsignor Arcudi), Gianni Rizzo (direttore albergo), Camillo Milli - **p.:** Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Columbia - Ceiad.

Continua il deserto morale e di idee del cinema italiano con l'abuso della ricetta del film a episodi giocato sull'unica nota stridula del sesso e della volgarità. I registi de Le bambole, *che fino a qualche tempo fa si atteggiavano ad «autori», sono fra i più scatenati in questo genere di cose, e ormai con scarse possibilità di ravvedimento. C'è il solito Bolognini, il quale con il pretesto di Boccaccio racconta di una signora che per soddisfare le proprie voglie erotiche si serve di un monsignore come inconsapevole mezzano; c'è Dino Risi che non va più in là della barzelletta sconcia; c'è Comencini che vorrebbe proporre una sua frivola «moralità»; c'è infine Franco Rossi che non sprofonda del tutto nel fango grazie a un motivo un po' più genuino e a una certa cura ambientale. Dire che un episodio è meglio raccontato di un altro o che un interprete risulta più efficace di un altro, su questo piano è del tutto inutile.* (L. A.)

BELLE FAMIGLIE, Le — **r.** e **s.:** Ugo Gregoretti - **sc.:** U. Gregoretti e Steno - **f.:** Ajace Parolin - **m.:** Armando Trovaioli - **mo.:** Mario Serandrei - **scg.:** Dario Micheli - 1° episodio: **Il principe azzurro** - **int.:** Annie Girardot, Oreste Palella, Jone Salinas, Maria Grazia Spadaro, Angelo Infanti - II° episodio: **Il bastardo della regina** - **int.:** Susy Andersen, Nanni Loy, Hail Ranieri - III° episodio: **La cernia** - **int.:** Tony Anthony, Lena Clem, Lars Bloch, Grazia Bon - IV° episodio: **Amare è un po' morire** - **int.:** Totò, Sandra Milo, Adolfo Celi, Jean Rochefort - **altri int. vari episodi:** Luigi Barbieri, Franco Valobra, Egidio Casolari, Antonio Galute, Mirko Valentini, Ivan Scratuglia, Giovanni Venturi - **p.:** Giuseppe Colizzi, Antonio Musu, Pietro Notarianni per la Crono Film - Archimede Film / Les Films Number One - **o.:** Italia - Francia, 1964 - **d.:** regionale.

La depressione morale del cinema italiano ha coinvolto anche Ugo Gregoretti, un regista al quale al tempo della sua prima prova con I nuovi angeli *(1961) fummo in molti a commettere la leggerezza di accordare non poca fiducia. In questo caso non si può nemmeno sostenere che siano state momentanee e impellenti ragioni alimentari a far cadere Gregoretti tanto in basso, in quanto il suo film ha la pretesa di essere una satira*

di certi aspetti dell'istituto familiare mentre è una rassegna di casi paradossali svolta alla maniera delle più volgari farse da avanspettacolo (crediamo che nell'episodio balneare il regista abbia battuto il primato della licenziosità). Il discorso allora coinvolgerebbe (se ne valesse la pena) anche le semplici capacità, oltre che le ambizioni, del realizzatore. (L. A.)

BILLY LIAR (Billy il bugiardo) — **r.:** John Schlesinger - **d.:** Globe Films International.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 14 e dati a pag. 26 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia).

CARPETBAGGERS, The (L'uomo che non sapeva amare) — **r.:** Edward Dmytryk.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

DE L'AMOUR (La calda pelle) — **r.:** Jean Aurel - **s.:** J. Aurel e Cécil Saint-Laurent ispirato a « De l'amour » di Stendhal - **sc.:** J. Aurel e C. Saint-Laurent - **f.:** Edmond Richard - **m.:** André Hodeir - **scg.:** Eric Simon - **mo.:** Agnès Willemot e Geneviève Vaury - **int.:** Anna Karina, Elsa Martinelli, Michel Piccoli, Philippe Avron, Joanna Shimkus, Bernard Garnier, Cécil Saint-Laurent, Lisabella Lunghin - **p.:** Pierre Braunberger per Les Films de la Pleiade / Cineproduzione Cinesecolo di Milano - **o.:** Francia - Italia, 1964 - **d.:** regionale.

Jean Aurel si dimostra un discreto allievo di Godard, al cui cinismo e alle cui eleganza e spregiudicatezza di stile evidentemente rimanda questo film. Esso vuole essere una specie di breve trattato (come lo fu non soltanto per il '700 il « De l'amour » di Stendhal) sulla psicologia degli amanti del giorno d'oggi e segnatamente su talune regole capricciose alle quali dovrebbe attenersi, o in certi casi adattarsi, il moderno seduttore. Il motivo era scabroso, ma il regista ha superato anche gli scogli più grossi senza cadere nel facile erotismo, grazie a quella compassata e raffinata freddezza di tono intellettualistico che la materia richiedeva. La parte relativa ai personaggi di Michel Piccoli ed Elsa Martinelli è più riuscita del resto, anche in virtù della misuratissima prestazione dei due attori. (L. A.).

DUE PERICOLI PUBBLICI, I — **r.:** Lucio Fulci - **s.** e **sc.:** Castellano, Pipolo e L. Fulci - **f.:** Alfio Contini - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Nedo Azzini - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Margaret Lee, Poldo Bendandi, Linda Sini, Riccardo Garrone, Mino Doro, Gianni Dei, Luciana Angiolillo, Corrado Olmi, Salvo Libassi, Nino Nini - **p.:** Aster Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

EROI DI FORT WORTH, Gli — **r.:** Herbert Martin [Alberto De Martino] - **s.** e **sc.:** Silver Bem [Emo Bistolfi] - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Eloy Mella - **int.:** Edmund Purdom (Sugar), Paul Piaget (Sam Allison), Priscilla Steele (Nally), Aurora Julia (Amanda), Eduardo Fajardo (George Bonnet), Rafael Albaicin (Cavallo Selvaggio), Umberto Raho, Isarco Ravaioli - **p.:** Silver Bem [Emo Bistolfi] per la Bistolfi Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Warner Bros.

FANTOMAS (Fantomas 70) — **r.:** André Hunébelle - **s.** e **sc.:** Jean Halain e Pierre Foucaud, basati sul personaggio creato da Pierre Souvestre e Marcel Allain, con l'autorizzazione di M. Allain - **f.:** (Franscope, Eastmancolor) : Marcel Grignon - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Paul-Louis Boutie - **mo.:** Jean Feyte - **int.:** Jean Marais (Fantomas / Fandor), Louis de Funès (Juve), Mylène Demongeot (Hélène), Marie-Hélène Arnaud (Lady Beltham), Jacques Dynam (commissario), Robert Dalban (direttore giornale), Christian Toma (primo ispettore), Michel Duplaix, Andrée Tainsy, Anne-Marie Peysson - **p.:** Paul Cadéac e Alain Poiré per la P. A. C. - Gaumont / PCM - **o.:** Francia - Italia, 1964 - **d.:** Paramount.

FBI OPERAZIONE BAALBECK — **r.:** Marcello Giannini - **superv.:** Hugo Fregonese - **s.:** da « La moneta spezzata » di Romolo Marcellini - **sc.:** John Melson -

f. (Totalscope) : Aldo Giordani, Alfio Contini - **m. :** Marcello De Martino - **int. :** Rossana Podestà (Isabel), Jacques Sernas (Nick Mann), George Sanders (Makowski), Yoko Tani (Asia), Folco Lulli, Leopoldo Trieste, Alfredo Varelli, Miranda Martino, Milena Bettini, Isarco Ravaioli, Cinzia Abbenante - **p. :** Enrico Bomba per la F.I. C.I.T. / Coliseum / A. G. Film - **o. :** Italia - Francia - Libano, 1963 - **d. :** Rome.

GIRL WITH GREEN EYES (La ragazza dagli occhi verdi) — **r. :** Desmond Davis.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 16 e dati a pag. 28 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia '64).

GOLDFINGER (Agente 007: missione Goldfinger) — **r. :** Guy Hamilton.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

HEY THERE, ITS YOGI BEAR (Yogi, Cindy e Bubu) — **r. :** William Hanna e Joseph Barbera.

Vedere recensione di Gianni Rondolino e dati in questo numero.

IN GINOCCHIO DA TE — **r. :** Ettore Fizzarotti - **s.** e **sc. :** Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi - **f. :** Stelvio Massi - **m. :** Ennio Morricone - **scg. :** Carlo Leva - **mo. :** Franco Fraticelli - **int. :** Gianni Morandi (Gianni Raimondi), Laura Efrikian (Carla), Nino Taranto (maresciallo Todisco), Vittorio Congia (Nando Tazza), Franco Capucci (Luigi Addora), Dino Mele (Ciccio Marletta), Stelvio Rosi (Giorgio Di Bassano), Margaret Lee (Beatrice Di Bassano), Dolores Palumbo (signora Todisco), Enrico Viarisio (il colonnello), Gino Bramieri (padre di Gianni), Raffaele Pisu (zio di Gianni), Carlo Taranto (sergente), Enzo Tortora (se stesso), Ave Ninchi (cuoca Cesira), Rosita Pisano, Franco Ressel, Enzo Cerusico - **p. :** Gilberto Carbone per la Ultra Film - Sicilia Cinematografica - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Titanus.

KITTEN WITH A WHIP (La gatta con la frusta) — **r.** e **sc. :** Douglas Heyes - **s. :** dal romanzo poliziesco di Wade Miller - **f. :** Joseph Biroc - **m. :** Joseph Gershenson - **scg. :** Alexander Golitzen, Malcolm Brown - **mo. :** Russell Schoengarth - **int. :** John Forsythe (David Patton), Ann-Margret (Jody), Richard Anderson (Grant Talmadge), Patricia Barry (Vera Talmadge), James Ward (Buck), Peter Brown (Ron), Diane Sayer (Midge), Ann Doran, Patrick Whyte - **p. :** Harry Keller - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Universal.

LILITH (Lilith, la dea dell'amore) — **r. :** Robert Rossen.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

MINNESOTA CLAY — **r. :** Sergio Corbucci - **s. :** Adriano Bolzoni - **f.** (Eastmancolor) : José Fernandez Aguayo - **scg. :** Carlo Simi - **int. :** Cameron Mitchell (Minnesota Clay), Ethel Rojo (Estella), Georges Rivière (Fox), Diana Martin (Nancy), Julio Pena (ten. Stevens), Alberto Cevenini (Andy), Antonio Casas (Jonathan), Fernando Sancho (Ortiz), Nando Poggi (Tubbs), Joe Kamel (Millicet), José Manuel Martin, Anthony Ross - **p. :** Ultra Film / Jaguar Film / Franco-London Film - **o. :** Italia - Spagna - Francia, 1964 - **d. :** Titanus.

MONSIEUR DE COMPAGNIE, Un (... Poi ti sposerò) — **r. :** Philippe de Broca.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

MOSTRO E MEZZO, Un — **r. :** Steno - **s.** e **sc. :** Steno e Sandro Continenza - **f. :** Clemente Santoni - **m. :** Franco Mannino - **scg. :** Riccardo Domenici - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Franco Franchi (Antonio / Cesarone), Ciccio Ingrassia (il

professore), Giuseppe Pertile (direttore del carcere), Alberto Bonucci (prof. Carogni), Margaret Lee (Christine), Lena von Martens (signora Marini) - **p.:** Adelphia Compagnia Cinematografica - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Titanus.

NEW INTERNS, The (Squadra di emergenza) — **r.:** John Rich - **s.:** dal romanzo « The Interns » di Richard Frede - **sc.:** Wilton Schiller - **f.:** Lucien Ballard - **m.:** Earle Hagen - **scg.:** Don Ament - **mo.:** Gene Milford, Eda Warren - **int.:** Michael Callan (Alec Considine), George Segal (Tony Parelli), Inger Stevens (Nancy Terman), Dean Jones (Lew Worship), Stefanie Powers (Gloria), Telly Savalas (dott. Riccio), Barbara Eden (Laura Rogers), Kay Stevens (Didi), George Furth (Osterman), Ellie Wood (signora Osterman), Lee Patrick (la massaia), Greg Morris, Alan Reed jr., Eddie Ryder, Gordon Kee - **p.:** Robert Cohn - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Columbia - Ceiad.

SECRET INVASION, The (Cinque per la gloria) — **r.:** Roger Corman - **s.** e **sc.:** R. Wright Campbell - **f.** (Panavision, Technicolor) : Arthur E. Arling - **m.:** Hugo Friedhofer - **scg.:** John Murray - **eff. spec.:** George Blackmell - **mo.:** Ronald Sinclair - **int.:** Stewart Granger (maggiore Richard Mace), Raf Vallone (Roberto Rocca), Henry Silva (John Durrell), Mickey Rooney (Terrence Scanlon), Edd Byrnes (Simon Fell), William Campbell (Jean Saval), Mia Massini (Mila), Helmo Kindermann (comandante della fortezza tedesca), Enzo Fiermonte (generale Quadri), Peter Coe (Marko), Nan Morris (Stephana), Helmut Schneider (capitano tedesco), Giulio Marchetti (ufficiale italiano), Nicholas Rend (comandante del peschereccio), Todd Williams (capo dei partigiani), Craig March (Petar), Kurt Bricker (tenente della marina tedesca), Katrina Rozan (una contadina), Charles Brent (un frate), Richard Johns (radiotelegrafista) - **p.:** Gene Corman per la San Carlos Prod. - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Dear - United Artists.

Lo specialista in film del terrore Roger Corman ha trattato una vicenda ambientata nel clima rovente dell'ultima guerra nell'identica maniera in cui usa trattare i racconti di Poe. Vale a dire con la stessa mancanza di rispetto per l'argomento e con lo stesso gusto grossolano per le situazioni allucinanti. Così le imprese di cinque patentati criminali, prelevati da varie galere internazionali per compiere un'azione disperata in territorio jugoslavo onde capovolgere le sorti della guerra in quel settore, si risolvono in un grosso fumettone, tanto denso di momenti drammatici e di colpi di scena da lasciare senza fiato lo spettatore. Annotiamo queste cose perché in Francia si scrivono lunghi saggi sul regista in questione ; non perché annettiamo qualche importanza a una indubbia scaltrezza di mestiere tanto male indirizzata. (L. A.)

SFINGE SORRIDE PRIMA DI MORIRE STOP - LONDRA, La — **r.:** Duccio Tessari - **s.:** Guido Zurli - **sc.:** G. Zurli, D. Tessari - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Franco Villa - **m.:** Mario Migliardi - **scg.:** Demofilo Fidani - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Tony Russel (Thomas), Maria Perschy (Hélène), Ivan Desny (prof. Green), Manuela Kent (Marta), Salah Zoulfikar (Achmed), Eva Karan, Tor Altmayer, Joseph Fortis - **p.:** Gabriele Silvestri e Franco Palombi per la Italcine T. V. / Top Film Production / Co-Pro Film - **o.:** Italia - Germania Occ. - R.A.U., 1964 - **d.:** Aglaia (regionale).

SHOT IN THE DARK, A (Uno sparo nel buio) — **r.:** Blake Edwards - **s.:** dalla commedia di Harry Kurnitz e Marcel Achard - **sc.:** Blake Edwards, William Peter Blatty - **f.** (Panavision, De Luxe Color) : Christopher Challis - **m.:** Henry Mancini - **scg.:** Michael Stringer - **mo.:** Bert Bates - **int.:** Peter Sellers (ispettore Jacques Clouseau), Elke Sommer (Maria Gambrelli), George Sanders (Benjamin Ballon), Herbert Lom (capo ispettore Charles Dreyfus), Tracy Reed (Dominique Ballon), Graham Stark (Hercules Lajoy), André Maranne (assistente di Dreyfus), Douglas Wilmer (Henri Lafarge), Martin Benson (Maurice), Burt Kwouk (Kato) - **p.:** Blake Edwards per la Mirisch-Geoffrey - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Dear - U.A.

STAGE TO THUNDER ROCK (Duello a Thunder Rock) — **r.:** William Claxton - **s.** e **sc.:** Charles Wallace - **f.** (Techniscope, Technicolor) : W. Wallace Kelley

- **m.:** Paul Dunlap - **scg.:** Hal Pereira, Bob Smith - **mo.:** Jodie Copelan - **int.:** Barry Sullivan (sceriffo Horne), Marilyn Maxwell (Leah Parker), Scott Brady (Sam Swope), Lon Chaney jr. (Henry Parker), Keenan Wynn (Ross Sawyer), Wanda Hendrix (signora Swope), John Agar (Dan Carrouthers), Anne Seymour (Myra Parker), Ralph Taeger (Reese Sawyer), Allan Jones (magg. Ted. Dollar), Laurel Goodwin (Julie Parker), Robert Strauss (giudice Bates), Argentina Brunetti (Sarita), Robert Lowery (Seth Barrington), Rex Bell jr. (il sicario), Suzanne Cupito (Sandy Swope), Wayne Peters (Toby Sawyer) - **p.:** A. C. Lyles per la A. C. Lyles Prod.-Paramount - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Paramount.

STITCH IN TIME, A (Si spogli... infermiera) — **r.:** Robert Asher - **s.** e **sc.:** Jack Davies - **f.:** Jack Asher - **m.:** Philip Green - **scg.:** Bert Davey - **mo.:** Gerry Hambling - **int.:** Norman Wisdom (Norman Pitkin), Edward Chapman (Grimsdal), Jeannette Sterke (Janet Haskell), Jerry Desmonde (Sir Hector), Jill Melford (Lady Brikley), Glyn Houston (Welsh), Hazel Hughes (matrona), Patsy Rowlands (Amy), Peter Jones (Russell), Ernest Clark (prof. Crankshaw), Lucy Appleby (Lindy), Vera Day (Betty), Frank Williams (Nuttall), Penny Morrell (nurse Rudkin), Patrick Cargill (dott. Meadows), Francis Matthews (Benson), Pamela Conway (una donna), John Blythe (Dale), Danny Green (Ticehurst), Johnny Briggs (Teddy Boy) - **p.:** Hugh Stewart per la Rank - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Rank.

TABLE BAY / CODE 7, VICTIM 5 (I 4 volti della vendetta) — **r.:** Robert Lynn - **s.:** Peter Welbeck - **sc.:** Peter Yeldham - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Nicholas Roeg - **m.:** Johnny Douglas - **int.:** Lex Barker (ispettore Steve Martin), Ronald Fraser, Walter Rilla, Dietmar Schönherr, Véronique Vendell, Gert Van Den Bergh, Howard Davies, Ann Smyrner, Percy Sieff, Gustel Gundelach, Sophia Smpentzos - **p.:** Narry Alan Towers per la Towers of London - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** regionale.

36 HOURS (Le ultime 36 ore) — **r.** e **sc.:** George Seaton - **s.:** da « Beware of the Dog » di Ronald Dahl e da un racconto di Carl K. Hittleman e Luis H. Vance - **f.** (Panavision) : Philip H. Lathrop - **m.:** Dimitri Tiomkin - **scg.:** George W. Davis, Edward Carfagno - **mo.:** Adrienne Fazan - **int.:** James Garner (magg. Jefferson Pike), Eva Marie Saint (Anna Hedler), Rod Taylor (magg. Walter Gerber), Werner Peters (Otto Schack), John Banner (Ernest), Russell Thorson (gen. Allison), Alan Napier (col. Peter MacLean), Oscar Beregi (ten. col. Ostermann), Ed Gilbert (capitano Abbott), Celia Lovsky (Elsa), Carl Held (caporale Kentner), Martin Kosleck (Kraat), Marjorie Bennett (domestica) - **p.:** William Perlberg per la Perlberg-Seaton / Cherokee Prod. - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** M.G.M.

TO TRAP A SPY (Spionaggio a Washington) — **r.:** Don Medford - **s.** e **sc.:** Sam Rolfe - **f.** (Metrocolor) : Joseph Biroc - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** George W. Davis e Merryl Pye - **mo.:** Henry Berman - **int.:** Robert Vaughn (Napoleon Solo), Luciana Paluzzi (Angela), Patricia Crowley (Elaine), Fritz Weaver (Vulcan), William Marshall (Ashumer), Will Kuluva (Allison), David McCallum (Illya), Ivan Dixon - **p.:** Norman Felton per la Arena Film - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** M.G.M.

ULTIMO GLADIATORE, L' — **r.:** Umberto Lenzi - **s.** e **sc.:** Giuseppe Pellegrini e Valentini - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Pier Ludovico Pavoni - **m.:** Carlo Franci - **int.:** Richard Harrison (Naor), Lisa Gastoni, Marilù Tolo, Jean Claudio - **p.:** Prometeus Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

YOUNGBLOOD HAWKE (Scandalo in società) — **r.** e **sc.:** Delmer Daves - **r. II° troupe:** Robert Totten - **s.:** dal romanzo di Herman Wouk - **f.:** Charles Lawton - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Leo K. Kuter - **mo.:** Sam O'Steen - **int.:** James Franciscus (Youngblood Hawks), Suzanne Pleshette (Jeanne Green), Geneviève Page (Frieda Winter), Eva Gabor (Fannie Prince), Mary Astor (Irene Perry), Lee Bowman (Jason Prince), Edward Andrews (Quentin Judd), Don Porter (Ferdie Lax), Mildred Dunnock (Sarah Hawke), Kent Smith (Paul Winter senior), John Dehner (Scotty Hawke),

John Emery (Georges Feydal), Mark Miller (Ross Hodge), Hayden Rorke (Givney), Werner Klemperer (Leffer), Barry Kroeger (Jock Maas), Rusty Lane (Gus Adam) - **p.:** Delmer Daves per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Warner Bros.

Riedizioni

BETWEEN HEAVEN AND HELL (I diavoli del Pacifico) — **r.:** Richard Fleischer - **s.:** dal romanzo di Francis Gwaltney - **sc.:** Harry Brown - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Leo Tover - **m.:** Hugo Friedhofer - **scg.:** Lyle R. Wheeler, Addison Hehr - **e. f.:** Ray Kellogg - **mo.:** James B. Clark - **int.:** Robert Wagner, Broderick Crawford, Terry Moore, Buddy Ebsen, Robert Keith, Brad Dexter, Mark Damon, Ken Clark, Harvey Lembeck, Skip Homeier, L. Q. Jones, Tod Andrews, Biff Elliot, Bart Burns, Carl Switzer, Frank Gerstle, Gregg Martell, Frank Gorshin, Darlene Fields, Ilene Brown, Brad Morrow, Scotty Morrow, Pixie Parkhurst, Scat Man Crothers, Tom Edwards - **p.:** David Weisbart per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** regionale.

Vedere accenno di G. C. Castello a pag. VI del n. 9, settembre 1957 (pagine colorate).

(Segue dalla pag. 2 di copertina)